

كلمة أولى

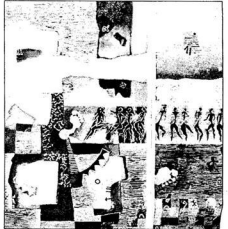
يعيش الشعر العربي فترة حاسمة من الانفجار، سواء في شكله أو لغته أو أساليب كتابته، ومنذ أن تفجّر عمود الشعر التقليدي، خصوصاً بداية من أوائل النصف الثاني من القرن العشرين، لم تستقر الممارسة الشعرية على حال ولم تترسّخ في نمط ولا في مجال، ولم تشهد استكانة ولا استقراراً، بل غدت، أو تكاد، سنّة كتابة الشعر وأصوله بعدد الأسماء التي تزاوّل الشعر أو تقتصره في دنيا العرب... فلا نمط ولا مقياس ينفع ولا معيار يرجّح ولا أصل يشفع، أبداً، ولا هادي ولا دليل في فترة قيامة الكلمات الشعرية العربية، كأنها بابل الشعرية الجديدة حيث لا أحد يفهم أحداً، تلبّلت القصائد والكلمات والأشكال وصار الشعراء شعراء باعتراف أنفسهم أو لا... وأخيراً!! هل هذه حال جيدة أم رديئة؟

كل اجابة قطعية حول هذا السؤال هي بالضرورة اجابة سجالية. فالمسألة معقّدة جدّاً وشائكة للغاية، إذ لعلّ ما وصل إليه الشعر العربي طيلة قرون انحطاط حضارته ومجتمعه وما أصابه من تجرّد وتهلّهل وفقدان للحياة، يجعل من ظاهرة الانفجار التي يعيشها هذا الشعر الآن أمراً ضرورياً ومفهوماً، فيبعد كل مرحلة قعود وجُمود، إن لم تكن قاتلة، تعقبها مرحلة تحطيم القيود والتخبط بين الموجود والمفقود.

على كل حال، لسنّا في هذه الكلمة بصدد تحليل ظاهرة الشعر العربي المعاصر، ولكننا أردنا فقط الإشارة إلى ما ينشر من نصوص شعرية، حيث إنّ ما يتهاطل علينا منها، سواء من شعراء لهم مكانتهم أو من شعراء يعملون على نيل مكانة، يجعل لجان القراءة في مواقف لا يحسدون عليها عند تقييم تلك النصوص واجازة بعضها وحجب بعضها الآخر. ففي ظل غياب مقاييس وضوابط جمالية وذوقية وشكلية متفق عليها، وفي ظل غياب توجه مذهبي أو إقصائي للمجلة ولهجنة تحريرها ولجان القراءة فيها، فإنّ التقييم الشعري يصير عائداً في الدرجة الأولى إلى المسؤولية الضميرية والنزاهة الأخلاقية لدى أعضاء لجان القراءة، علماً بأنّهم يتمتّعون جميعاً بسعة اطلاع ثقافي وشعري وبمعرفة مباشرة لكبرى التجارب والتيارات الشعرية العربية والأجنبية، فضلاً عن روح تحرّرية ومرونة وحنوّ في التعامل مع الإبداع بمختلف تعبيراته.

ورغم أنّ البعض يقترح تقليص المساحة المخصصة للشعر في كل عدد والإقتصار على قصيدة واحدة منتقاة

لأحد الأسماء المعترف بها أو الامتناع عن نشر الشعر أصلاً، حتى لا يختلط الحابل بالنابل شعرياً في مجلة مرموقة ورسمية، ورغم أنّ فرز الحابل من النابل مسألة عويصة حقاً مثلما ذكرنا، فإنّ وزارة الإشراف التي تصدر عنها المجلة كانت واضحة في خيارها الذي ينتصر للشعر ويحفظ مكانته ومنابره وفضاءاته ومساحاته، ويعتبر أنّ الشعر الحقيقي لا يرتهن إلى مقياس ولا إلى معيار. بل هو مقياس الثقافات والحضارات وهو معيارها. ورغم الانفجار الذي يعيشه الشعر فإنّ الشهب والشرارات فيه لا يمكن أن تخطئ العين نورها ولهيبها.



الفكر المسيحي المعاصر : قضاياهِ وتحدياتهِ

نص : برونو فورتى *

ترجمه عن الإيطالية : عز الدين عناية **

فلو بقينا في حدود الحقل الإبراهيمي، وفي مجال الأديان الثلاثة: اليهودية والمسيحية والإسلام، لهال المتتبع والمنشغل بعلم الأديان، فقر الإمكانات التي يحوزها المنتسبون للحضارة الإسلامية في ذلك في راهنهم الحديث، فالمعرفة باليهودية لا تزال رهينة مقولات "بروتوكولات حكماء صهيون"، وما خلفته من عجائبي وأسطوري، مع أن الدراسات والتطبيقات المنشغلة بالاستهواء تنوعت في تلك الديانة سطحاً وعمقاً، وامتدت حتى متابعة اللغات القديمة والمنقرضة من الاستعمال، كالقبطية والآرامية والسريانية وعبرية التوراة والأكديّة، فهل هذه القدرات متوفرة في الجامعات الدينية وكليات العلوم الإنسانية والاجتماعية في البلاد العربية؟ فقد صارت من الموجبات الأولية في الغرب للمنشغلين بهذه الدراسات، وليس بعيداً عن ذلك الإلمام بالمسيحية، الذي لا يزال مبتدئاً، غافلاً عن كافة التحولات العلمية المتعلقة بها، مع علم نقد الكتب المقدسة خلال القرون الأخيرة إلى التأويلات المستجدة.

وعيا بهذا الفجوة الواسعة أثرت ترجمة بعض الدراسات ذات الصلة باجتماعيات الأديان المعاصرة، وبالمناهج العلمية المتابعة للظاهرة الدينية، أملاً في لفت الانتباه لما يملكه الآخر من أدوات، وما تدور في خلد من انشغالات، وما يتعرض من تحديثات. ففي هذه الدراسة للأستاذ ورجل الدين الكاثوليكي برونو فورتى (Bruno Forte) -من مواليد 1949م بنابولي-، والذي يشغل منصب رئيس كلية اللاهوت البابوية لإيطاليا الجنوبية، فرع القديس توما الأكويني، نتابع ملخصاً للإشكاليات المطروحة على العقل المسيحي، وللتصورات الفكرية والعقدية التي تحكمها. فللكنيسة رؤيتها للعالم، كما لها موقفها من اليهود ومن إسرائيل غير ما يشاهدان منه عربياً وإسلامياً، وبالمثل لها رؤيتها للإسلام تخرج حيناً عن التصور الإسلامي لذاته وتتناقض معه أحياناً، من هذا الباب لزمت القراءة للأخر والترجمة له، فدون الوعي بقضاياهِ وتحدياتهِ ورؤاه، ليس متيسراً الحوار العميق والمتين معه.



يعلو ضجيج صاحب حينا
يدعو لحوار الأديان
وينادي بتنشيط التفاهم بين
الحضارات، في غياب شروطها
العلمية اللازمة لهما، محولاً بذلك
المعرفة إلى خطاب استهلاكي
سطحي مبتذل. ففي الفكرة
العربية، لا يزال التمثل رهين التصور
الخلقي والنوايا الطيبة في هذا
المبحث، والحال أن العملية ليست
منعزلة عن تأسيساتها المعرفية
اللازمة لها. إذ التنمية العلمية الثابتة
من موجبات الولوج الموضوعي
والمسؤول للحقل، وهو ما يتطلبه
الالتزام الروحي والفكري الحق في
مستوى هذه المسائل الشائكة.

* وردت الدراسة تحت مادة "المسيحية" بالموسوعة الإيطالية "Encyclopedia Del Novecento" بالجزء X، الصادرة بروما سنة 1998.

** أستاذ بجامعة نابولي في إيطاليا.

مصرياً متعلّقاً بتواصل الإيمان ذاته، وبالتالي عن فرص المحافظة على عرى التوحّد الحقيقية، والتفاهم المشترك، بين اللاهوت والممارسة العملية المسيحية، في تضادها مع السياقي. علاوة، نجد نفس السياق العالمي الجاري على مستوى كوني يتحدّى سياقات الوعي الداخلية، بشكل يجعل هذه الأخيرة تتخلّى عن طابعها المطلق المانع للحوار، والحائل دون الاقارار بالتنوّع داخل شبكة التواصل، ليدفع بها نحو الانفتاح على وحدة إيمان أكثر رحابة وأكثر عمقا.

سيتمّ عرض مسيحية منتهى القرن السالف، بشكل إشاري، من خلال تقديم محاور تفسيرية عامة وأساسية، تتناسق ضمن تحليل تحديات وأنماط الوعي اللاهوتي والتاريخي للإيمان المحلي، متابعين ضمن ذلك الاختيار: المسيحية الغربية، في وجهها الأوروبي والشمال أمريكي، والمسيحية الأمريكية اللاتينية والآسيوية والإفريقية؛ وكذلك المسيحية الشرقية، العائدة لأوروبا الأرثوذكسية، وآسيا من خلال تحديات الديانات الكبرى. أما في المحور الختامي فنجد رسداً للتحديات والسياقات التي تنطلق من المخطّيات باتجاه مستلزمات التوحّد، التي يستدعيها الالتزام بنشر الرّسالة المسيحية في القرية الكونية، والتي يشكّل الجميع، بأنماط متغايرة من حيث الفعل والوعي أطرافها.

أولاً - شمال العالم : أزمة الحداثة الغربية واللاهوت كمعين للمعنى

تتوافق الحداثة الغربية مع تحوّل انطلق مع هيمنة العقل يرنو لاستيعاب شامل للأمعنى، كان فيه جلياً تراجع الأفاق المتعددة للإيديولوجيا، المميّزة للزم للمابعد حداثي. القرن الطويل، التاسع عشر، الليبرالي والبرجوازي، الذي انطلق مع الثّورة الفرنسية وانختم بتراجيديا الحرب العالمية الأولى، فسح المجال لما سمّاه هوبز باوم "القرن الخاطف"، المميّز بالشّموليّات الإيديولوجية، والمتلخّص في سقوط جدار برلين سنة 1989م. هذا المنعرج تمّ تصويره من طرف ماكس هوركهايمر وتيودور. و. أدورنو في مستهلّ مؤلّفهما "جدل عصر الأثوار" بقول: "التنوير، في معناه الفكري الموسّع وفي طبيعة تطوّراته المتواصلة، يتقدّم بشكل دائم نحو تخليص النّاس من مخاوفهم ليجعلهم سادة أنفسهم. لكن الأرض المثارة تنفتح بشكل عام على فجيعتها الهائلة" (1).

فتطوّر الحداثة الغربية يبدو متداخلا، فهي من جانب تستلهم تطالعات مشاريع التحرّر، التي تسعى لجعل الإنسان

كان رجل الدّين والمفكّر برونو فورتى، الذي ترجمناه، قد نشر عديد المؤلّفات الفلسفية والفكرية ذكر منها: "رمزية الإيمان" في ثمانية أجزاء، و"شاعرية الأمل"، و"مدخل موجز إلى الإيمان"، بالإضافة إلى مؤلّف مشترك بعنوان "ثالث للنفاتيين". (المترجم)

مقدمة

تميّزت القضايا التاريخية للمسيحية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين بطابع محليّ، إلى جانب ما شهدته من جدل متواصل مع ظاهرة العولمة. فلأثر واقع القرية الكونية الذي صار يميّز البسيطة، بفعل فرص الاتصالات الناشئة عن توسّع الشبّكة الإعلامية وتحت دفع أشكال التّرابط الاقتصادي والسياسي المتنوّعة، تواجه التجمّعات المسيحية تحديات على مستوى الحضور الفعلي وعلى مستوى الإبداع داخل عديد المجالات الاجتماعية والثقافية والروحية. ففي زمن التّجديد، المرتبط لدى الكنيسة الكاثوليكية بربيع المجمع الفاتيكاني الثاني (1962-1965م)، ولدى الكنائس الأخرى بنشأة الحركات المسيكونية الحديثة وتطوّرها، وبالتحوّلات اللاهوتية، مقارنة بما كان سائداً خلال القرن التاسع عشر، تولّدت حالة نعتت بالتململ، كانت ناتجة عن مظاهر وعي مستجدة وعن تجربة تنوّع الثقافات، وكذلك أيضاً عن الضرورات التاريخية السياسية، وعن الاحتياجات والتعبيرات الروحية والدينية. ففي فضاء اللاهوت، المتميّز بالوعي النقدي بالمعيش المسيحي والإكليريوسي، جرى ذلك التلملم من خلال تطوّر في التصوّرات مس عديد لفضاءات، كأمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا، كانت خاضعة فيما سلف للتوجيه التقليدي الأوروبي. جرى ذلك عبر ظهور رواد جدد، كانوا في مستوى أول من العلمانيين والنساء، مقارنة بالهيمنة الإكليريوسية والذكورية السائدتين في الماضي. كما تبدّى ذلك التلملم من خلال ظهور مناهج جديدة، في علاقة أساساً بظهور قيمة الفعل، "الفعل الحقيقي"، مقارنة بالأولوية المميّزة للحظة العقائدية الموضوعية، "المبدأ الجوهري". لقد كان للجدل بين المحلي والعالمي الناتج عن تلك التحوّلات الأثر المباشر. فإذا كان إيلاء الاهتمام للإيمان يتطلّب إقراراً عميقاً بالتحديات الواردة من السياقات التاريخية الاجتماعية، وكذلك توظيفاً إيجابياً وتقديراً للغات المختلفة -تعبيرات الموراث الثقافية والأنساق العلائقية المتغايرة فيما بينها-، فإن الأمر يطرح في الآن سؤالا

الإيديولوجيا تقدمها له. حصل انتصار الدجل على الحقيقة، الدجل الذي يعمل في خدمته أصحاب التأثير الخفي للحضارة الإعلامية، التي فرضت سلطتها بسرعة فائقة في العقود الأخيرة للقرن. لقد تفرغت الثقافة القوية، تعبير الإيديولوجيا، إلى جداول عدة في الثقافات الواهنة، في تلك المجمعات من المنعزلات، أين يحضر شعُّ الآمال الجماعية الكبيرة كل واحد في ضيق خصوصيته. فتحت موجبات العيش والعيش معا، يتبدل مطلب الضروري المباشر واللائق، فعادة ما مثلت الصراعات العرقية المتكررة وظهور الخصوصيات منفتحات وتطلعات في منتهى القرن، هذا هو بشكل جلي الفضاء الحالي للفعل المسيحي في الغرب.

أ- أوروبا، الخلاصة اللاهوتية والأنساق المنفتحة

كيف ينظر الوعي المسيحي لإشكالية الحداثة، في تحولاتها من الهوس الإيديولوجي إلى زمن السقوط؟ فموقف التشكك الذي كان سائداً من حيث تحديد أزمة الإيديولوجيات، يجد نفسه اليوم أمام تحديات في معظمها غير منتظرة، فإذا ما كان زمن الأسس المتولد عن عوالم الإيديولوجيا، تجلى فيه "لاهوت الأمل"، في معناه الأكثر عمقا في نور الإله المصلوب، الذي تم تصويره بجلاء في أعمال الإنجيلي يورغن مولتمان، و"اللاهوت السياسي" المصوغ من طرف الكاثوليكي جوهانس بابتيست مازر، اللذين حثا معا على التيقظ الدائم للمعنى الأخروي الحاضر في الإيمان المسيحي لمواجهة أي إطلاقية دينوية؛ وإذا ما كانت المناهضة للشمولية الإيديولوجية خاصة منتشرة في التجمعات الإكليريكية، حتى وإن كان الثمن باهضاً، أساساً في البلدان المنعوتة بالاشتراكية الواقعية سابقاً، فإن نهاية التضاد بين تكتلي المجتمعات الأوربية لم ينتج التداخل المرجو. كان توحيد الجهود ضد المناهض الإيديولوجي أكثر يسراً من توظيفه نحو أفق معنى مشترك، لذلك يبدو التحدي الكبير للوعي المسيحي في هذه السنوات، خصوصاً في أوروبا الغربية، منشغلاً بتوفير أفق موحدة، غير إيديولوجية وخالية من العنف، قادرة على حفز الانخراط العام من أجل بناء مجتمع عادل ومتضامن ينعم فيه الجميع. مما يفسر حاجة اللاهوت الأوروبي الملحة في أيامنا، للعودة لفكرات هيجل، قادرة على توفير رؤية جامعة للتاريخ والحياة، وبالتالي لتأسيس خطوة ملزمة، تتجاوز منعرج الأميالية. من ناحية المحتوى، تستعيد هذه المقترحات المحاور الأساسية لللاهوت، وأساساً سؤال اللاهوتية في

غاية تاريخه لا وسيلة له، عبر تخليص الشعوب المستغلة وتحديث الطبقات المضطهدة، وبهذا المعنى، رسمت الحداثة التنويرية تطلعات إنسانية مثلت أهدافاً مصيرية. ومن ناحية أخرى، بدا الزمن الذي انطلق مع التنوير زمن عنف إيديولوجي، تهاوت عديد الأنظمة الشمولية التاريخية في اقتراف أثمانه. ففي سياق تفسير الكل وإعطائه معنى، تطلعت الإيديولوجيا لمعاينة الواقع بجممله، لحدّ إرساء معادلة تامة بين المثالي والواقعي، ضاق فيها الفضاء لاستيعاب المخالف والمعارض. لذلك جاءت التعبيرات الإيديولوجية التاريخية فظة عنيفة، لما استلزمته من حشر للواقع ضمن قدرات الوعي المطلقة للمفهوم. فصار حلم الشمول شمولية، وأنتج الهوس بالعقلانية الإيديولوجية أزمته الذاتية. كما صور اللاهوتي الإنجليزي دييتريش بونهورف، الذي قضى سنة 1945 ضحية الهبرية الإيديولوجية للقومية الاشتراكية، في محتشدات فلوسنبورغ، بقوله: "صار سيد الآلة عبداً، وأمسّت الآلة عدواً للإنسان. ثارت الخليفة ضد بلائها؛ ردّ معز عن الخطيئة الأدمية؛ فتحرر الجماهير انتهى إلى رعب المصلحة والقومية أدت إلى الحرب، كما قاد مثال التجرد المطلق الإنسان للدمار الذاتي. لقد تفتحت أبواب العدمية غلب مطاف السير مع الثورة الفرنسية" (2).

ظهرت أزمة العقل التنويري في أوروبا، مع فشل عديد الأنظمة الشمولية الإيديولوجية، مما فسخ المجال في ثقافات الغرب لما سمي بما بعد الحداثة، التي كان ردّة فعل حقيقية على اليقينيات الإيديولوجية، الأمر الذي هيأ الأجواء للتخلي عن عنف الفكرة الشمولية وعن ادعاءاتها التأسيسية القوية والمطلقة. فإذا ما كان لكل شيء معنى داخل الإيديولوجيا، فمع الفكر الخامل المابعد حداشي لا شيء يبدو له معنى، انه زمن الغرق والسقوط، إذ استبدلت الحماسة الإيديولوجية بالوهم. هكذا أشاحت الأزمة الحادة للقرن بوجه السقوط، ذلك ما أشار إليه بونهورف ذاته، متأملاً في دراما الوعي الأوروبي التي عاشها في شخصه: "فلا أعسر من تأسيس الحياة التاريخية، أي الثقة، في كل أشكالها. فقد توارت الثقة في الحقيقة، وعوضتها سفسطة الدعاية. كما اختفى الإيمان بالعدالة، وصار يعلن الصدقية أياً كان [...] فكيفما كانت حالة زمننا، فهو زمن السقوط الحقيقي" (3). فقد حالّ التهاوي دون شغف الإنسان بالحقيقة، وانتزع منه تلك الحوافز القوية التي لاتزال

الصلة مع المعيش الروحي والكنسي ومع التراث المسيحي الواسع، شرطاً حاجياً فقط بل ضرورياً، للمحافظة على الوعي النقدي بالإيمان خارج أي توظيف إيديولوجي يتهذهه. فاللاهوت يرنو إجمالاً، ليكون معيناً للمعنى، وحافزاً للدفع، وأملاً في مواجهة أزمة الأسس والتخلي العدمي، في عديد الجوانب من ثقافة أوروبا المابعد حداثة.

ب- أمريكا الشمالية: اللاهوت العملي

إذا ما بدأ اللاهوت في أوروبا رداً على سياقات النّقيت والانهيال، من خلال استعادة الفكر جرّاته المنهجية بشأن طرح الأسئلة، فهو في الجانب الآخر من شمال العالم، في أمريكا الشمالية، يبقى اللاهوت العملي في الصدارة. فآزمة الإيديولوجيا في القارة العتيقة تتوافق مع انتعاش غامضة للتمنّج الأمريكي، الذي يضيق ذرعاً بفردانية الحقوق على حساب الضعفاء، غير القادرين على تلبية احتياجاتهم الأساسية منها والأولية، من خلال مطالبة طبيعة بالحقوق الاجتماعية. تترك بالتالي دواعي ظهور التحرّر في هذا السياق، كمستلزمات للبيئة العقدية، فإذا ما كان اللاهوت الأسود - Black theology - (جايمس كوين) قد دفع قدماً، على ضوء رسالة العدالة والتحرّر الإنجيلية، بالوعي بكرامة الشعوب الملونة وقضاياها، التي لاتزال هدفاً لأشكال من التمييز المتنوع، متلخصاً بالأساس في روايات أزمنة العبودية الوافرة، المعبر عنها في لغة الأسلاف الأفارقة (4). فإن اللاهوت النسوي لا يطالب بحسب بالتساوي الشامل والثنائي بين الرجل والمرأة، بل ينادي أيضاً بإلغاء الأحكام الجنساوية في الحياة الاجتماعية المدنية والحياة الكنسية. يرشح هذا الوعي دائماً، من تطلّع نحو تحوير جذري للأسس اللاهوتية للوجود المسيحي، بدءاً من صورة الله، التي لاتزال رهينة الثقافة الذكورية (5).

فمطلب البحث للعودة للغة استيعابية، توفّق في الكتاب المقدّس وفي الليتورجيا، والتي من شأنها أن تساهم في إلغاء ذلك التمييز الجنساوي، فيه إحياء لأصالة تلك المطالب وراثتها. كما لا ينبغي أن تخفي حدة الأصوات ومظاهر العنف، الأسباب الإيجابية للإلهام الديني والروحي في جوانب كبرى من تلك المقاربات. فهي حاضرة، حين يتجنّز الفكر في قراءة مستجدة للذاكرة؛ داخل التاريخ الرسمي، المدون من طرف المنتصرين، الرجال. فهناك سعي لكشف الواقع المظموس والمقموع

خصوصيته الثالوثية للرسالة المسيحية، وأهمية التفسير الأخروي والقراءة اللاهوتية للتاريخ. تيسر ذلك بعد سنوات التجدّد الكنسي، المرتبط بالجمع الفاتيكاني الثاني، ولهيمنة الدور المسيحيولوجي لسنوات الستينيات، من خلال البحث في يسوع، المسيح، عن أساس تاريخي متعال، يكون بديلاً للانسحارات الإيديولوجية (يمكن الإشارة لأعمال والتر كاسير في ألمانيا وكريستيان دوكون في فرنسا)، أو على النقيض في نمط مناسب متعلماً الأمر في "لاهوت الثورة" - لسنوات الثمانينيات فلاحقاً، والذي تجلّى في استعادة السؤال اللاهوتي المحض وتفعيله مع مختلف أوجه الحياة والتاريخ. تكفي بعض النماذج المعبرة عن ذلك: فنفس اللاهوتيين الذين شكّلوا في الستينيات، خصوصاً في ألمانيا، مقترح لاهوت الأمل، يلوحون اليوم بضرورة مقترح "العقائدية المسيحانية"، مع يورغن مولتمان، أو باللاهوت المعجّهي، مثلاً تم شرح ذلك في المجلدات الثلاثة للوثري وولفهارت باننبرغ، المتحور حول وحي إله يسوع المسيح. بنفس الحاجة تلتقي ضمن سياقات مغايرة الأعمال الجامعة (مثل أعمال اللاهوت التاريخية العديدة المنتجة خلال هذه السنوات لسدّ فجوة هامة، من بينها تلك التي لـ أ. فيلانوفا و. ج. لافونت و. ب. موندان، و. أوسكولاتي، أو ما تم صياغته في إيطاليا من مؤسوعات وقواميس لاهوتية، وفي فرنسا مثل المجلدات الخمسة المعنونة بـ "Initiation à la pratique de la théologie" أو المجلدات الثلاثة التي سهر على إعدادها جوزيف دوري "Introduction à la théologie". وأيضاً عديد الأعمال المنتجة من طرف كتاب منشغلين أساساً بالتحاور مع فكر مابعد الحداثة، كما في إيطاليا مع مؤلّف "الرمزية الكنسية" لصاحب الدراسة، والذي يبنّي على استعادة مركزية الإيمان الثالوثي وعلى أهمية الشكل التاريخي في الفكر اللاهوتي. نجد توجهات لاهوتية منهجية مماثلة، كتلك العائدة للاهوتيين الكاثوليكين إدوارد شيلبيكس من هولندا، وجوزيف رازينغير والتر كاسير من ألمانيا، وللإنجيلي إبراهيم يونجيل. وكذلك محاولات الإنتاج اللاهوتي الجديدة المتأثرة من إسبانيا لأوليغاريو غونزاليز دي كارديبال، ولجوزيب روفيرا بلوزو، ولأندري توريس كويروغا، إلخ. وللتوضيح، فلا مؤلّف من تلك الأعمال يتقدّم بكونه الخلاصة النهائية، فغيرها هناك تيقظ نقدي لمخاطر الأدلجة للمسيحية. بل هناك تنبيه لضرورة عرض خلاصة، حتى وإن كانت مفتوحة، مستوحاة من عقل لاهوتي تاريخي، مشبع بالإلهامات الكتابية. أيضاً، فليست

تحدّي التحول في المسيحية الأمريكية في جزء كبير منه لا يزال رهن الاختزان.

ثانياً- جنوب العالم: تغيير التاريخ والألوهوت كوعي نقدي من أجل التحرر

إذا ما كانت المسيحية في شمال العالم مدعوة لتوفير أفق جديد للمعنى قادر على تجاوز الأزمة الأخلاقية الناشئة عن انهيار الأنساق الإيديولوجية للحدثة، فإن الوضع الاجتماعي والسياسي لجنوب العالم، خصوصاً في إفريقيا وأمريكا اللاتينية، يحث المؤمنين للعوي بأوضاع الاستغلال والقهر التي تخيم على شق كبير من البشرية، مما يدفع للالتزام بمطالب التحرير والعدالة، المستلهمين من الإيمان برب يسوع المسيح. لقد كتب غوستافو غوتيراز، الأب الروحي للاهوت التحرر، مع نهاية الستينيات: "جرى الحديث في العالم المسيحي منذ أمد، عن المشكلة الاجتماعية، أو ما يسمى بالمسألة الاجتماعية، ولكن فقط في السنوات الأخيرة تم التنبيه بيقين لعنق البؤس، وحياة العنف والاعتزاز التي تعيش فيها الأغلبية الساحقة من البشرية، داخل أوضاع تشكل إهانة للإنسان، وبالتالي لله (6)". حياة اللائش، لأولئك الذين ألغى حقهم في الوجود من خلال الدّوس على كرامتهم الإنسانية، يسير في نظام خضوع تصير بموجبه بلدان وطبقات اجتماعية أكثر غنى وأشد قوة، في حين تصير غيرها، البلدان والطبقات الخاضعة، أكثر سوءاً وتدهوراً. فلا يكفي التدخل، عبر إيديولوجيا النهوض الاقتصادي، للحد من هذه الأوضاع، لأن ذلك الفعل يبقى خاضعاً لإرادة الأقوى، التي تحافظ على شد تلك الدول والتجمعات لأوضاع استغلالها.

فالذي يدفع بالمضطهدين، لهجران أوضاع اغترابهم، نوع من الوعي يحولهم إلى صانعي تاريخهم. ولكن هذا الوعي الذاتي لدى الفقراء غير كاف، ما لم يعضده تطوير نظام اقتصادي عالمي يحوّل بني الاستغلال السائدة، ويدفع الدول الضعيفة باتجاه اقتدار ذاتي من أجل نماء فعلي. نشير مثلاً إلى مسألة الديون العالمية التي تضغط على عديد البلدان الفقيرة، التي لا يكفي مجمل متزوجها السنوي لتسديد مستحققاتها التي تلزم بها العقود. أثارت كنيسة أمريكا اللاتينية بدورها عديد الانتقادات المتعلقة بالشأن، خصوصاً في المؤتمرات العامة لأسقفية القارة، في مدلين بكولمبيا سنة 1968، وفي بوبال بالمكسيك سنة

للملّف الأنثوي. إذ الأنساق الاجتماعية الثقافية والاقتصادية، التي تطوّرت عبر الزمن في الغرب، قدرهنت المرأة داخل حالة من الخضوع والاستغلال، سخّرت فيها لحاجات الذكر ورغباته. لذلك يظهر اللاهوت النسوي بمثابة نظرية نقدية تحريرية للجموع البشرية وليس للشق الأنثوي فحسب. يسعى لإصلاح صورة الألوهية الذكورية، بغرض إعانة الذكر، على هدى المسيح، للإقرار بالمكونات الأنثوية في كيانه، حتى تعبّر المرأة عن ذاتها كشخص، لأن الثنائي إنسانيان بحسب صورة الله المتجلىة فيهما، وهو ما يجد دعماً في سفر التكوين.

وإلى جانب هذه اللّواهيت العملية الناشئة جراء احتياجات واقعية، ومعاناة ضاربة في القدم، تجلو أهمية الأعمال النقدية التي أجراها عديد المؤمنين العاملين من أجل المساواة والسلم في أمريكا، في ظل نظام اقتصادي يلح فيه الواجب على ضرورة التضامن مع الضعفاء. لقد كان عمل الأسقفية الكاثوليكية في الولايات المتحدة نموذجياً ومعبراً، لما تدخلت بشأن هذه المحاور، عبر وثائق وتصريحات ذات أهمية، والتي عادة ما تكون نتائج جهود مكثفة. إذ تتجلى أزمة الوعي الأمريكي في الحاجة لتجديد اليقينيات البسيطة باتجاه مرجعيات قوية، لمواجهة النتائج السلبية لثورة العواض الحديثة مع الستينيات والسبعينيات، مثل بلية مرض فقدان المناعة الذي ساهم حقا في التسريع بهذا السياق. ولذلك لا يثير عجباً انبعاث الأصوليات، وتشبيء الدّيني بفعل استعمالات الإعلام التجاربية لما سمي بـ "shopping for God in America"، وجاذبية بعض المواقع الأصولية حتى داخل الكنائس التقليدية أيضاً. وإجمالاً هناك حاجة لتأمل لاهوتي منهجي عميق يقدر على تخطي مخلقات النّشعية ومحصلة نسببة الأخلاق. فيبدو لافتاً تطوّر صائغ مانغستو العلمنة الأمريكية، هارفي كوكس، من مواقفه في "المجتمع العلماني" سنة 1965 إلى "الدّين في المجتمع العلماني" سنة 1984، أين يؤكّد، لا على ضرورة الدّين بل على أطروحة كون المجتمع ككلّ هو ظاهرة دينية.

فلا تبدو مؤثرة بشكل فاعل، إسهامات المعرفة المعمّقة بالكتاب المقدّس، على السياقات الجارية، وعلى الجدال الأخلاقي الموسّع، كما الشأن أيضاً إسهامات بعض كبار المفكرين المستقلين مثل آفري دولس ودايد تراشي الكاثوليكيين، وجيوفري واينرايت الإنجيلي، فمما يجلو أن

ثابتة نحو التقدم باتجاه التحرر. داخل الدلالة الحية لهذا السياق يثار السؤال المعصيري الذي نشأ منه لاهوت التحرر: بأي شكل يتم الحديث عن إله متجل في المحبة داخل أوضاع يخيم عليها الفقر والعسف؟ كيف يتم التبشير بكلمة إله الحياة بين أناس يواجهون موتاً ظالماً ومبكراً؟ وكيف السبيل للاعتراف بعطية محبته المجانية وبعدائه انطلاقاً من عذابات الأبرياء؟ وبأي لغة تتيسر مخاطبة الجموع المنيوذة بأنهم أبناء الله وبناته؟(7).

فبالنسبة للاهوتيي التحرر، يتطلب تجاوز عالم النفي للإنسان هجران الإيستمولوجيا العقلانية، التي تكتفي بالمصالحة المثالية فحسب، ليفسح المجال لإيستمولوجيا ذات مدلول نصي قدسي، يتم فيها إدراك مدلولات المحبة والالتزام بقضايا الآخرين. فنزع الخصوصية عن الرسالة المسيحية ينبغي أن ينطلق من اللاهوتي ذاته، لذلك فهو مدعو للاندماج بحيوية في تاريخ شعبه، للتفعيل في ذاته ومعه الذاكرة الخطيرة لفعل الله التحريري، المنجز في يسوع المسيح. بذلك الشكل تتحدد المحاور الثلاثة المميّزة لمنهج لاهوت التحرر: الوساطة الاجتماعية التحليلية، التي تتابع عالم المضطهد؛ الوساطة التأويلية، التي تقرّ الوحي الإلهي وتسعى لفهم المشروع في علاقته بالفقير؛ الوساطة العملية، المتجهة للتدخل لأجل تحويل الواقع(8) بشكل يصير اللاهوت وعياً إنجيلياً نقدياً للممارسة المسيحية والكنيسة، قادراً على الانخراط في تغيير الواقع وليس في تفسيره فحسب، فقط عند معالجة آلام البشر ومعاناة الأبرياء بكل جدية، والعيش في النور الفخشي لسرّ الصليب، داخل محكّ ذلك الواقع، حينها يتيسر نفي التهمة عن لاهوتنا كونه ليس لغواً باطلاً(9). بعيداً عن أي تناقض، يلتقي التصوّف والالتزام التاريخي عبر هذه القراءة للإيمان، من خلال تقوى مثيقة وأمل متحفّز(10). فبخليّته، توجه لاهوت التحرر في العقدين الأخيرين نحو تمثين جذوره بالتراث المسيحي وبالتجربة الروحية، معترفاً بتحدّره من التصوّف الإسبانيّ العائد لـ siglo de oro، القرن السادس عشر. فالذين يلاقون ربه لا يهجرون التاريخ، لكن فيه وإليه العائ، مثلما الشأن مع المعلمين الروحيين الكبار تريزا دا فيلا وجوفاني ديلا كروشي وإغنازيو دي لويولا(11). فقد انتشر ذلك التقليد بفضل أعمال المبشرين الواهدين مع الغزاة، الذين أثروا الاستقلال لاحقاً، حيث أنتج عليهم تخطاً لمعاناة الفقراء

1979. كما نادى التّجمع المتعقد بسانتو دومينغو، في 1992، بضرورة التنمية الشاملة للشخصية البشرية وبناء ثقافة مستجدة في سياق الأنجلة الجديدة، ودعا في السياق لاهتمام خاص بالثقافات الأهلية، الإفريقية-الأمريكية وتلك المولدة. أيضاً، انشغل التّجمع المخصّص لإفريقيا المتعقد بروما سنة 1994، بحالة الخضوع التي لا تزال متواصلة برغم النهاية الظاهرية للاستعمار، والتي تدفع بالكنيسة لتكون صوت من لا صوت لهم. كما أكد الملتقى اللاهوتي الأول لفيدرالية المؤتمرات الأسقفية الآسيوية، المتعقد ببنّايا بتايلاند سنة 1994، على أن وجود الكنيسة في آسيا يعني نشاطها المزدوج لغائدة كافة المؤمنين من أجل خدمة الحياة.

أ- لاهوت تغيير التاريخ

ما المرجو من الإيمان المسيحي لمواجهة أوضاع الحيف التي تكبل ما يسمّى بالعالم الثالث؟ لقد تجلّى الأثر الفاعل لصيحة التحذير، التي أطلقها لاهوت التحرر في دفع التجمّعات المسيحية للالتزام بقضايا الفقراء ومساندة المضطهدين، والتي لم تخل من غموض وأحياناً من تاويلات إيديولوجية. ولكن يبقى نادراً أن أثر فكر لاهوتي بسرعة وعمق على الممارسات الكنسية، كما كان في وثيقة مؤتمر الحرية المسيحية والتحرير سنة 1986، التي عبرت عنها كلمة البابا يوحنا بولس الثاني الموجهة لأساقفة البرازيل في أفريل سنة 1986، حين اعتبر لاهوت التحرر ليس مناسباً فحسب، بل هاماً وضرورياً بصفته نتاجاً لضغوطات رنا للإجابة عنها، في مواجهة التاريخ المعترى بقراءة تنويرية تقدماً منجزاً بفضل المنهزمين والمستغلّين، تلخصه ذاكرة عهود القهر الملغية والمجهولة، وكذلك حاضر الآلام وما يتجلّى في صراع المستضعفين وآمال المهمشين لأجل مستقبل مغاير وحر. فليس موضوع ذلك التاريخ المغاير، البرجوازي الذي يتوارى خلف الإيديولوجيا الغربية، اليمينية أو اليسارية، لكن مجموع المستضعفين، بقضهم وقضيتهم دون حصر لتواريخ اضطهادهم، فالفقير يعمر موضوع تاريخه لما يستعيد هوية ذاكرته، التي تجعله يعي هوّل عذابات الماضي، عذابات المنهزمين، ويتعلّم قراءة الحاضر بأعين جديدة، مؤلفاً بين صلات الخضوع الجائرة السابقة التي تصوّر على أنها نتيجة القدر أو بسبب وطأة تخلف قديمة، ليخطو خطى

مسيحيا وهو يعبرُ فوق صلب شعوب بأكملها وفوق تعطشهم للانبياء، حتى وإن واصل الحديث، في كتاباته عن الصليب، وعن بحث جرى منذ عشرين قرناً؟. فالالتماس الناشئ يرنو لتدشين مسيحولوجيا شاهدة على "سرّ مانح للحياة"، الذي يوفرُ معياراً للفعل، بصفة كل مسيحولوجيا أصيلة تتأسس على السنّة العملية للمسيح. ومن بين رواد ذلك التوجّه نذكر: ألويسوس بياريس وتيسا بالاسوريا، وهما لاهوتيان من السنغال، وجورج سواريس-برابيه، وهو لاهوتي هندي رحل أخيراً، وكذلك أيضاً لاهوت المينونغ الكوري—minjung theology—، المقترح من طرف دافيد سوح.

ومما يميّز المسيحولوجيا الآسيوية عن نظيرتها في أمريكا اللاتينية إيلاء اهتمام أوفر للحوار بين الأديان، يُفسح فيه المجال للتراث الروحي للتقاليد غير المسيحية، والذي يمكن أن يتم الانزلاق بموجبه باتجاه اختزال يسوع المسيح في مجرد رقم للسّر المطلق الذي لا ينتهي، والذي يتجلّى عبر ألف اسم للخلاص. كما نجد إلحاحاً على ضرورة الخروج من المسيحية الاستعمارية، المثقلة بمركزيتها الأوروبية، بصفتها مطلباً مشروعاً. جرى التأكيد على ذلك خصوصاً في إفريقيا، مع الكاثوليك جونا مارك إلا ومع الأنجليكاني جونا أميتي، كما يعتبر أنبعاث "المجلة الإفريقية لللاهوت" Revue africaine de theologie. بكنساسا في الكونغو، موحياً في ذلك الشأن. يبقى المسار مفتوحاً حيث يلح النداء من أجل الحياة، كما تؤكد الوثيقة الختامية لتجمّع نيروبي، على ضرورة بذل جهود أوفر لتحويل الواقع، حتى تزهرك حياة. فقد دعا تجمّع مانبلا اللاهوتيين للتنبّه لمواجهة سياقات العولمة الاقتصادية التي تسير باتجاه مصالح الاقتصاديات القوية، وما تستبطنه من مخاطر على البيئة، وما تعلية من ضغوط على الثقافات الأهلية.

يتوسّع حقل اشتغالات لاهوت أمريكا اللاتينية وإفريقيا وآسيا، فكلما رشد الوعي بالإيمان بالمسيحية في العالم الثالث واشتد عوده، سار دائماً باتجاه الاستقلال عن أوروبا، ونحو فك ارتباطاته بالأنماط النظرية والعملية غير المحلية. بالتالي، يعرض بشكل جلي مسألة المشترك العالمي، حول وحدة الإيمان والرسالة، مع الوقائع التاريخية الأخرى للمسيحية، وعلى مستوى التحدي المتنامي جراء العولمة الثقافية. فمما هو مفترض أن تلك التحديات ستشغل أعمال الكنائس خلال السنوات المقبلة.

والسكان الأهلين، يمكن الإشارة في ذلك لعمل برتولوميو دي لاس كاساس. مما خلف تبلوراً لوعي متيقظ بحقيقة انحياز إله يسوع المسيح لصفّ المستضعفين والمحرومين فيه تقريع للمستغلين والأقوياء وحث لهم لأجل التوبة. فالوفاء بعهدي الأرض والسماء ليسا منفصلين، حين يكون الشأن ذا صلة بعذابات المحرومين.

ب- التحرير والسياقات التاريخية للقهر

أهم المشروع الذي وُضِعَ رهن التطبيق من طرف لاهوت التحرر بأمريكا اللاتينية عديد القضايا، في مسعاها لبلورة معرفة نقدية بالإيمان، كان ذلك في أمريكا الشمالية في ما عرف بـBlack theology— وفي مختلف أشكال اللاهوت النسوي، وكذلك في إفريقيا وآسيا عبر مختلف سياقات الاندماج الإيماني، بحسب ظروف القارتين وما تزحان تحته من حالات متنوعة من العسف والفقر، نعر على مثال للانتشار الموسع للنموذج في لاهوت التحرر المتبلور داخل أوضاع معاناة الشعب الفلسطيني(12)، ولتأكيد وحدة المنطلق والمنهج، بزعم اختلاف السياقات، وتفسير الفهم والتبادل الثنائي بين اللاهوتيين الملتزمين بخدمة رسالة الكنيسة، كشاهدة على إنسانية جديدة في المسيح، مبر عنها من خلال النضال من أجل مجتمع عادل، نشأت وتطوّرت الجمعية المسكونية للاهوتي العالم الثالث المعروفة بـ (Ecumenical Association of Third World Theologians)، التي اجتمع

أعضاؤها في المرة الأولى بتنزانيا سنة 1976، أين صيغ مانتفستو دار السلام، الذي يعتبر الإعلان الرسمي لمولد لاهوت العالم الثالث، وعلاوة على عديد المؤتمرات اللاهوتية بين القارات الثلاث، عقدت الجمعية خلال تلك السنوات أربعة تجمّعات عامة بالتوالي، في نيودلهي بالهند سنة 1981، وفي أوكستاك بالمكسيك سنة 1986، وفي نيروبي بكينيا سنة 1992، وفي مانبلا بالفلبين سنة 1996. يبقى التماس التحرر مطلباً أساسياً، فقد أكد اللاهوتي جون سوبرينو في نيروبي، من خلال التذكير باغتيال الشهداء اليسوعيين السلغادوريين سنة 1989، أن "الاضطهاد— ليس شيئاً مستجداً؛ فصيحة المظلوم تتصاعد إلى عنان السماء [...]، والله مصغ لتلك الصرخة، ومستمر في إدانة الظلم، ومناصرة التحرر". ويردّد بأسؤال المقلق: كيف السبيل لأن ينعت اللاهوت ذاته

ثالثاً- تحديات الشرق: الأرثوذكسية والحوار مع الأديان الكبرى

يعتبر الشرق المهدد الروحي للمسيحيين، فمنه وفدت رسالة الإيمان بابن الله المتجسد المصلوب والمبعوث، نحو العالم الإغريقي اللاتيني، ثم باتجاه العالم أجمع. لكن الشرق الأوروبي يبقى بحق المكان الأساسي للمسيحية الشرقية، وبالأساس للأرثوذكسية. فالشرق الآسيوي مهد الأديان الكبرى وفضاء انتشارها، تلتقي فيه المسيحية مع اليهودية، التي تعدّ الجذر المقدس للكنيسة (أنظر العهد الجديد، الرسالة إلى أهل روما 11: 18)، عبر الأرض المقدسة لدى الآباء والملوك والأنبياء؛ وتلتقي مع الإسلام، الناشئ في الجزيرة العربية، الذي لا يخلو من تواصل مع التراث اليهودي-المسيحي، وما يتطلع إليه منذ ظهوره نحو دعوة عالمية؛ كما تلتقي المسيحية مع أديان الهند، كالهندوسية، والبوذية المنتشرة خارج حدود شبه القارة الهندية، أساساً في الصين واليابان؛ ومع الطاوية والكنفوشيوسية والشتناوية، الحاضرة على مدى تاريخ ممتد لآلاف السنين في تلك الثقافات. يبدو التحدي الواضح، مع تلك التجارب الدينية، للهوية والرسالة المسيحية متيناً ومركزاً، يتحدو في ثلاثة فضاءات كبرى: منه ما يعود للشرق المسيحي، بكافة خصوصياته ومخزونه ذات التأثير على مجمل العالم المسيحي. وذلك المتعلق باليهودية، أين يعترف الإيمان المسيحي بالشهادة الحية لشعب العهد التي لم تنقضي مع إله الآباء. وذلك العائد للأديان الأخرى، بشكل يختلف فيه الاتصال عن لاهوت المؤمنين بالمسيح وممارساتهم.

يظهر السياق التاريخي الثقافي للمسيحية الأرثوذكسية في أوروبا، في العقدين الأخيرين، شديد الشبه بما بعد الحداثة الأوروبية، تتخلله أزمات هوية مماثلة وسياقات مشابهة من التفكير، متولدة عن التجربة الشمولية السوفياتية مباشرة وعن ظواهر القطة الدينية المتضاربة والواعدة في نفس الوقت. وتتأسس العلاقة مع اليهودية داخل سياقات مختلفة، أين يلاقي المسيحيون إخوانهم الكبار، الذين يحوزون دلالة مميزة في صلتهم بأرض الآباء والأنبياء ويسوع، والتي لا تزال للأسف مصدراً لتوترات حادة، مرتبطة بصعوبة تفعيل مسار السلام بين دولة إسرائيل والفلسطينيين. الحالة الاجتماعية الثقافية للشرق الأقصى والهند مرتبطة من جانب بتواصل الثقافات التقليدية، ومن جانب آخر بما يسمى بسياقات التحديث، المستوحاة بشكل كبير، إن لم نقل منفعة، بالنموذج

الغربي. فحضور الخاصيات الدينية في تلك الثقافات معطى واقعي، برغم ما نشطت من حملات دعاية الحادية منظمّة على مدى عقود، كما الشأن في الصين الشيوعية، التي تبدو اليوم ماضٍ في المجال لتسامح مصلحي وغامض. فالبقطة الدينية التي تلاحظ في تلك البلدان، والتي تمثل ردة فعل على عنف بعض الظواهر، مثل الثورة الثقافية، التي أقرّ بتراجيديتها وبربريتها ممثلون حاليون لنهج الاشتراكية الصينية، تشكل تحدياً كبيراً ليس للمسيحية فقط، بل لكل الديانات العالمية الكبرى.

أ- الأورينتال لومن: الأرثوذكسية

أعلن يوحنا بولس الثاني سنة 1995 رسالة - Oriental lumen -، التي تمنّ فيها قيمة الكنائس الشرقية في العالم المسيحي، بما توفّره من إسهامات جليلة يمكن تلخيصها في العناصر التالية: المعنى العميق والعناية بالتقليد، بصفتها نقل حي لرحمة الوحي في الكنيسة تحت الفعل الأمين والثابت للروح القدس؛ مركزية الليتورجيا لديها، المستوحاة من السر المعلن في كلمة الرب والتابعة من السرّ المعيش في شهادة الإيمان والرحمة؛ الحساسية الروحية الكبرى، التي صار لأجلها الإنسان الإلهي الفراقليط الألوهي الخفي بشكل دائم في الغرب، والذي بقي في قلب التامل اللاهوتي والتجربة الروحية؛ شهادة الرهبنة والموقف البسيط للفكر والفعل الإيمانيّين. تمثل هذه الثوابت الأوجه الأكثر تعبيراً عن حياة الكنائس الأرثوذكسية في القرن العشرين، وإن صاحبها تحولات عميقة ذات خاصيات تاريخية سياسية، أفرزت حالات مستجدة كلياً للإيمان والتأمل في الأرثوذكسية، في أوروبا الشرقية، فقد سحب ثورّة أكتوبر -1917- الكنيسة الروسية إلى موضع خلفي افتقدت جرائه السلطة وشهدت أثناءه اضطهاداً مستمراً، تواصل حتى سنة 1989، حين دفعت بها وبالكنائس الأخرى المستقلة، تحولات الواقع السياسي الاجتماعي في بلدان شرق أوروبا، للمساهمة في الانبعاث الخلقي والروحي لشعوبها. مع كلي الحالتين، طرح مطلب الهوية والرسالة الأرثوذكسية صياغة جديدة لللاهوت تلك الكنائس وأنشطتها. بالإضافة، فقد فرضت حالة الشتات، التي أعقبت ثورة أكتوبر، على عديد المؤمنين الأرثوذكس لقاء لاهوتهم بغيره، وبشكل موسّع ومتر مع الثقافة الغربية، فأفرز من ناحية، ظهور مراكز جديدة للفكر اللاهوتي، مثل معهد سان سرجيو بباريس ومعهد سان

إجلاء عناصر الوحدة، خصوصاً الليتورجية منها والروحية، وفي جانب آخر الثقافية، التي تربط بين الكنائس ذات التقليد الشرقي. فالتوتر بين المحلي والعالمي يمس الأرثوذكسية أيضاً، بشكل يجعل التطورات المستقبلية للتفكير والعمل، كما تهز الداخل، تمس الحوار المسكوني مع التقاليد المسيحية الأخرى ومع العوالم الدينية غير المسيحية أيضاً.

ب- العلاقة بين إسرائيل والكنيسة

وجدت اليهودية في إيماننا، بعدما يقارب الألفي سنة، في الشرق الأوسط، في الأرض التي وُعد بها الآباء(*)، فرصة للتعبير بتنوع عن خاصياتها، فبسبب هذا المستجد الجوهري، إضافة إلى الحافز التراجمي للتأمل في أحداث المرحقة-shoah، تلك الكارثة المهولة التي دفعت بعمق للتساؤل عن الصلة بين الإله التوراتي وآلام أبنائه، والتي فتحت حساسية جديدة تتعلق بمسؤولية المسيحيين عن الأسامة. صارت العلاقة بين إسرائيل والكنيسة خلال العقود الأخيرة موضوعاً لتأملات لاهوتية عميقة، تقاطعت مع أحداث تاريخية ذات شأن، مثل زيارة يوحنا بولس الثاني لبيعة روما، في 13 من أفريل 1986، والاعتراف بدولة إسرائيل من طرف الكرسي الرسولي سنة 1993. وعلى أطروحة "القيام مقام"، التي تحقق الكنيسة بفضلها على الوجه التام، ما كان لإسرائيل ضمنياً، من دور في السياق الإلهي للخلاص، كان الاعتماد على أطروحة "وحدة العهد"، التي لا يستوجب الاختيار الحتمي فيها الانقسام بين العهدين، القديم منه والجديد. فالفترة التي حدثت بين الكنيسة وإسرائيل، بسبب الأحداث الأسامة في تاريخ الغرب، لا تتفق مع المبدأ الإلهي. وعلى كلي الأمتين السعي باتجاه التوحد الثنائي بموجب وحدة النداء الإلهي: فإسرائيل كـ"جنز"، شاهد ثابت على سر الاختيار الذي يفصل ويقسّد، والكنيسة شجرة، أغصانها تمتد في الزمان والمكان. فيكون يسوع المسيح بحسب هذا الطرح اللاهوتي، الصلة الرابطة بين الأمتين، فهو خلاصة عبر آلامه، لتاريخ عذابات الشعب المختار، فهو قائم في بعته، لأجل إتمام رسالة الخلاص الكوني. إنه ترواة متجسدة، كما كتب ج. سكونفيلد، فيه معنى الشريعة الأعرق الذي صار شفاعة للأمم؛ فالعيش بين يدي الله متجل في صورته. وهذا التماثل العميق بين الكنيسة وإسرائيل ينبغي ألا يخفي عناصر الاختلاف بينهما، كما لا ينبغي وعيه بشكل تمييزي، لكن عبر وفاء للهوية الروحية للأمتين، كما شرح

فلاديميرو بنيورك، ومن ناحية أخرى ساهم في تطور الحوار المسكوني الحديث، الذي شاركت فيه الأرثوذكسية بحبوبة وروح نقدية، لقد وجدت التحديات أجوبة لها في عديد الاجتهادات الفكرية والصياغات اللاهوتية المغايرة؛ فالحاجة لتثبيت الهوية الأرثوذكسية، بعيداً عن الأنظمة السلطوية التي تبدو حارسة ومحددة لها من خارج، قادت إلى إعادة اكتشاف تراث آباء الكنيسة. وقد كانت للطروحات المستجدة، دعائم متجذرة في التراث، يفي فيها اللاهوت للهوية المسيحية ويفتح أيضاً على الوساطة الثقافية للفلسفة الإغريقية، التي تواصل ترك بصماتها على الثقافة الأوروبية، وهو ما تم مع مجموعة ج. فلورنسكي. في مقابل هذه الاستعادة للهوية المسيحية، فضل آخرون حواراً أكثر حيوية مع الفكر الحديث، خصوصاً ماله صلة بالتمثالية الألمانية، مع الحرص على عدم التخلي عن التراث الكتابي الواسع للآباء، وهو ما تم مع س. بيلغاكوف ومع ن. برداياف ومع ب. فلورنسكي. في حين سعى آخرون للاستعادة الخلافة للهوية الأرثوذكسية على أساس لاهوت صوفي وأيقوني، مثلما كان مع ف. لوسكي، ومع ب. إندوكيموف، وفي القريب الرأى أيضاً من خلال محاوره فكر م. هايدغر، و ك. ينكاس. لقد دفعت سباقات التحول الجارية إلى تأمل جوهري، سواء عبر تقييم الأصول العقيدية للكنيسة المحلية، كما تم مع ن. أفاناسياف، وفي جانب أيضاً مع ج. مياندورف، أو كذلك بإعادة عرض الأصول الكونية للتأول، المتجذرة في التقليد والمعبر عنها في صورة الأسقف، مثلما الحال مع جان زيزيولاس. لم يغب أيضاً موقف شائع من المحافظة، خصوصاً في الأرثوذكسية التي لم تعيش تجربة مباشرة مع الأنظمة الشيوعية، كما الشأن في اليونان، حيث بقي اللاهوت الأكاديمي مرتبطاً بأمناط الأرثوذكسية المدرسية. مع العقود الأخيرة من القرن العشرين، وجدت الأرثوذكسية نفسها أمام اختبار عميق لهويتها ورسالتها، ليس فقط في صلتها بالتحولات التاريخية المشار إليها، ولكن أيضاً تحت دفع الحوار المسكوني، يمكن الإشارة لمساهمات هـ. ألبينزاتوس و ن. تيسويتس. إذ كشفت البنية المتأسسة على استقلالية الكنائس المحلية عن نقاط ضعف داخلها، حيث تعرضت تجمعات المؤمنين لإكراهات السلط السياسية وتبدلاتها. ذلك أن التحضير للمجمع الأرثوذكسي العام منذ مدة، والذي لم ينقذ بعد، يكشف عمق الأسئلة المطروحة وأهميتها في هذا الاتجاه، لغرض

مباشر. يمكن قول نفس الشيء عن الإسلام، فبراديكالية وحدانيته وأصولية مبادئه، يستوقف الإيمان والشهادة المسيحية أيضاً. لذلك انطلق في السنوات الأخيرة تحت إلهام هذه المقتضيات جدل حول "لاهوت الأديان"، والتساؤل بحد ذاته يتعلق بتفرد المسيح بنهج الخلاص، أم تمثل الأديان الأخرى طرقاً مضاهية للمسيحية لولوج سرّ الألوهية وبذلك تشكل تجارب خلاصية هي أيضاً؛ وإذا ما كانت الإجابة بالإيجاب، فما الهدف من حمل الرسالة وإعلان البشارة بين الأمم؟ وإذا ما كانت بالنفي، فأي معنى للحوار بين الأديان وما مصداقيته، وما الثراء الروحي المتبادل، وهل هو ممكن حقاً بين عوالم دينية متباينة؟ البحث اللاهوتي الجاري حول تلك التساؤلات، والذي يجد مساندة معنوية أيضاً من أنشطة مختلفة، مثل ملتقى أسبسي للأديان من أجل السلام في 1986، يتحرك بين حدين: من جانب، نجد الطروحات الاحتكارية، والتي بموجبها "الأخلاص خارج الكنيسة"، ويمثل كلز بارث النقطة المرجعية العليا لهذا الموقف في القرن العشرين؛ ومن جانب آخر، نجد الطروحات التعددية ذات الطابع النسبي، التي بموجبها لا تحوز المسيحية هيئة الدين الوحيد المطلق، لأن الألوهية لها مسميات عدة ولا تنحصر فقط في اللقب يسوع المسيح، وهو ما تعرضه مثلاً أطروحات ج. هيك البرسبيترلاني. فيشكل إيجابياً، يؤكد الموقف التعددي على أن ليس للأديان قيمة استيعابية فحسب، بل تشكل إجابات إنسانية مغايرة على سرّ الألوهية الأوحى، بحسب نموذج تاويلي للخلاص يلغي مركزية المسيح ليستبدلها بمركزية الألوهية، مثلما يقترح ب. كينتر، الكاثوليكي. كما تعترف مواقف عدة بيسوع مسيحاً، وترفض قبول كون مجمل المسيح متضمن فيه، فتصير فكرة المسيح بهذا الشكل نوعاً من الصياغة اللاهوتية الخلاصية الكونية، التي لا يقدم الوحي المسيحي سوى نموذج منها، لعله الأكثر سماً، كما يقترح الكاثوليكي من أصل هندي ر. بنيكاز. ولدعم هذه الأطروحات، تم إيجاد أسس هرمونطقية، استناداً على ما لوحظ في الفكر الآسيوي، وأساساً الهندي، من تأسيس على رحابة الهوية، التي يمكن التعبير عنها داخل تعددية الأشكال الواقعية.

يمكن أن يكون أثر تجاوز اللغة اللاهوتية الواحدية مستنداً لنفس غنوص الألوهية في المسيح، من خلال تقبل التصورات الأخرى للوحي التاريخي، المماثلة للتصور

اليهودي جرشيم شولام ذلك بقوله: "ما لليهودية من حظوة في منتهى التاريخ، مثل اللحظة التي تلتقي فيها الأحداث الخارجية، صار في المسيحية مركز التاريخ، متلخصاً في ما سمي بتاريخ الخلاص" (13). يتعلق الأمر إذن بإدراك موحد لاقتصاد الخلاص الموزع بين العهدين القديم والجديد، والذي يبقى متميزاً مع استبعاد أي تضاد بينهما، كما يستدعي منطق "القيام مقام" وما يتطلبه من تكامل، ينير من خلاله العهد الجديد بنور مستجد العهد القديم، كما أن هذا الأخير يعد ضرورياً لفهم الجديد. فالعهد الذي قطع مع إسرائيل يحفظ قيمتها في تاريخ الخلاص، وهو ليس تهديداً أو إفراغاً، بل إغناء ضروري للكنيسة التي تعترف فيها بأصلها المقدس الذي تستند إليه، سواء في حاضرها الرأهن، أو في تبلور هويتها الروحية الأكثر عمقا بالتالي، ودون نسخ القديم، يبقى العهد الجديد عطية راهنة فائضة، بمعنى متجلية عبر يسوع المسيح. والتحدّي الذي يبقى قائماً، يتعلق بتوسيع الوعي بوحدة الصلات التاريخية بين المسيحيين واليهود عبر مفهوم التمايز والتماثل، عن طريق حوار التآلف والتعاون، والذي، داخل تنوع السياقات التاريخية والثقافية، يمكن أن يقدم شهادة مشتركة على غنى التراث الكتابي اليهودي المسيحي بما يوفره لكافة الناس. والاعتراف الصادق والعميق، بالأخطاء المقتربة من المسيحيين ضد إسرائيل عبر التاريخ، تمثل لكل منهما شرطاً صحياً للتجدد والنماء، قادراً على تثبيت الكنيسة داخل مقاصد ومساعي اليهودي يسوع الناصري، المسيح الذي جاء لئلا يخلص إسرائيل، دون إغناء ذلك الحلف الأبدي الذي ضرب مع الآباء، والذي يبقى معناه نافذاً في مفهوم الخلاص، المنطلق بالجميع نحو زمن المصالحة الأخير، نحو "سالم" الكوني، القائم بحضور إله الكل في الكل (انظر العهد الجديد، رسالة بولس إلى أهل رومية، الإصحاحات 9-11).

ج- تحديات الديانات الأخرى: الإسلام وأديان الهند والشرق الأقصى

ترد على المسيحية من الهند والشرق الأقصى تحديات تمثلها الديانات التاريخية الكبرى بآسيا، وذلك بسبب ظواهر الهجرة المتنامية نحو الغرب، خصوصاً في العقود الأخيرة، وأيضاً لتقلص المسافات، جراء آثار العولمة. فما عادت العوالم الدينية، للهندوسية والبوذية والطاوية والكنشيسوسية والشنشواوية اليوم، تمثل حضوراً نائياً للمسيحيين، بل نجدها تسائل هويتهم ورسالتهم بشكل

سلوكات محددة، وموجهة للرغبات والتطلعات الجماعية والفردية باتجاه مظاهر استهلاك وأشكال تقبل معينة، مسارية للاستثمارات، ذلك أن تحول الكوكب إلى قرية كونية، جراء التطور في عالم الاتصالات، قد أثر أيضا على المجال الديني والروحي. فقد شاعت ظواهر مستجدة مثل ما عرف بالعصر الجديد - New Age - أو "عصر الدلو" خصوصا في ثقافة شمال أمريكا وجنوبها، وكذلك في فضاءات أخرى، أين تلعب أنواع من الغنوص دورا في تسريع انتاج تلك التحولات والإجابة عنها، والتي تجد فيها الثقافات الهامشية عزاء نفسيا وسلوى، بما يناسب بشكل جيد تطلعات الوكالات الاقتصادية والسياسية الكبرى المهيمنة على العالم. لهذا السبب يبدو لازما جرد التحديات الكبرى المطروحة التي أفرزتها سياقات العولمة، وسبل المسيحية في ذلك للمساهمة في بناء علاقات تفضي بالإنسانية لتشديد أوضاع عادلة، بما يلائم مشروع الخلاص الإلهي، الموحى بتمامه عبر يسوع المسيح.

- تحديات العولمة: البيئة والعدالة والأخلاق

تربط شبكة العلاقات التي يتواجد الإنسان ضمنها، عبر السياق التكاملي للعولمة، ثلاث دوائر ذات مركز موحد، تتعلق الأولى بسعة المجال الكوني الطبيعي، والثانية بمجموع العلاقات التاريخية، والثالثة بالوعي الفردي. الدوائر الثلاث متصلة ببعضها البعض، فمن مستلزمات الأولى أن تتوضع تحت مسؤولية وتصرف الثالثة، التي لا يمكن أن تتم دون وصل الموضوع بغيره من المواضيع التاريخية الكونية. زيادة، فالعولمة وبشكل فاعل هي التي تحفز التبادل العالمي المتواصل بين مختلف الدوائر العلائقية، بما تدفع به الفرد واستمرار لإحساس بكونه جزءا من كل، مولية إياه باستمرار شطر الحشد، نموذج القرية الكونية. بهذا الشكل تتجلى التحديات الثلاثة المتمثلة في: البيئة والعدالة والأخلاق، التي تستدعي الإنسانية مجتمعة، والدول مستقلة، والأفراد على حدة، لمواجهتها في ظل تصاعد سياق العولمة.

تحتضر المشكبة البيئية اليوم في قلب عديد التنديدات والتحذيرات، بسبب إختلال التوازن الطبيعي جراء التحولات المتسارعة الناتجة عن السلوك الإنساني. تحولات كانت تحدث سابقا على مدار ملايين السنين، صارت اليوم، بفعل الأتوازن، تتجذ خلال عشرات السنين، مما جعل نتائج التبدلات على التوازن البشري والاجتماعي

الإنجيلي التوراتي، كتلك العائدة للتقاليد الدينية الهندية. ويشان هذا الملحقاتاوي وأهميته اللاهوتية، يمكن متابعة مواقف اللاهوتي الهندي ف. ولغزاد. وإن بدت الأطروحات الاحتكارية اليوم قد هجرت، باستثناء بعض التجمعات الثمائية أو الكتاب الأصوليين، فإن المفهوم التعددي يبقى مرفوضا لدى الكثير، لأنه يفرغ الوعي التاريخي والحاجة للتبشير من محتوياتهما، تجلو تلك الأطروحات بشكل ما عبر رسالة -Redemptoris missio- ليوحنا بولس الثاني سنة 1990، وكذلك عبر وثيقة اللجنة اللاهوتية العالمية خلال 1996 المعنونة بـ"المسيحية والأديان"، التي تؤكد على واحدة الوساطة عبر يسوع المسيح، وعلى كونه فعل الروح، وعلى الكنيسة كهيكل قداسي للخلاص، لأجل الاعتراف بالقيمة الخلاصية التي يمكن أن تحويها الأديان الكبرى. هكذا يرسم بحث تاويل العلاقة بين المسيحية والأديان تحت شارة الاحتكارية، من خلال المحافظة على وجوب حضور المسيح واسميته، كما تؤخذ مأخذ اليقين أطروحة الخلاص الكونية(14). من هنا كان التفرع لعديد الاتجاهات التأويلية، فمع البعض تحوي المسيحية قيم الأديان الأخرى، التي تمثل علامات ترقب أكثر من كونها وساطات خلاصية، وهو ما تجده مع دانيلو، ومع هـ. دي لوباك، ومع هـ. فورن بالتنازل، في حين مع آخرين فهناك اعتراف بشيء من القدسية للأديان الأخرى، كما الشأن مع ي. كنغار ومع أ. شليبيكس؛ ومع شق آخر، جرى التمييز بين التاريخ العام والتاريخ الخاص للخلاص، فعلى ذلك الأساس تكون وساطة التعالي للأديان، التي تحققت في المسيحية فقط، كما يذهب لذلك ك. راهنر وأيضا هـ. شليبي.

ونتيجة للتحول الحادث في اللاهوت المسيحي بسبب ممارسة الحوار مع الأديان العالمية الكبرى، يبدو التأمل اللاهوتي في الأديان حقل بحث مشرعا ولا يخلو من مصاعب، مما يترتب على نتائج العلاقة بين إعلان الرسالة والحوار مع العوالم الثقافية والروحية المغايرة للمسيحية.

رابعاً- مسارات العولمة: التحديات والسياقات نحو الوحدة

إذا ما كانت الظواهر المحلية المعالجة حتى الآن، قد خلقت أثرا على مسيحية منتهى القرن العشرين، فبالمثل نجد تأثيرا متانيا مما هو سائد على المستوى العالمي متجليا في العولمة، فالسياق له طابع اقتصادي سياسي، ويرتبط بمصالح الوكالات الكبرى الناشطة على مستوى كوني، كما يقدم أيضا أوجها اجتماعية وثقافية، دافعة نحو

بين يدي الجبار الأمريكي، فيحدث ضرراً أكثر هولا. لأن التحرك لمواجهة الحالات بشكل متفرد، يمكن أن يسوّى بالمعيار الذي يلائم الأقوى، وعلى سبيل الذكر مثلاً، اختلاف أشكال ووسائل التدخل لتسوية الحالة الكويتية الغنية ونظيرتها اليوسنية الفقيرة جلي في ذلك. ففي هذا الإطار، ينبغي ألا ينسى إنهيار الإيديولوجيات، التي أثارت تطلّعات الطبقات المضطّدة والشعوب المستغلّة، الاحتياجات المشروعة لهؤلاء الذين "لا صوت لهم" لذا يبدو معبراً على المستوى التمثيلي العالي تدخل الكنيسة الكاثوليكية الذي لا لبس فيه، على الشكل الذي عرضت به المسألة الاجتماعية، سواء عبر - *Sollicitudo rei socialis* - لسنة 1988 أو كذلك عبر - *HP semiT* - خلال سنة 1991، اللذين شكّلا تاملًا شاملاً في التغيّرات الحادثة خلال العقود الأخيرة للقرن السالف على المستوى العالمي، وبالمثل التنديد بالنظام الجائر الذي يسيّر العلاقات، خصوصاً بين شمال العالم وجنوبه، مرتبطة بضرورة نحت نهج اقتصادي سياسي يتجاوز أنماط فشل الاشتراكية، ويتجاوز بالمثل الأتانية العمياء للرأسمالية المطلقة الاحتكارية. لقد بلّت المساهمات النقدية المقترحة من طرف لاهوت التجوّر، في مختلف السياقات، جادة لمواجهة الخيارات الكونية بغرض تجنب آثارها على الواقع التاريخي العينية.

وفي النهاية نجد التحدي الخلقي يستوقف الإيمان العلمي للمسيحيين في زمن العولمة، فإذا كانت أزمة اللاهوت قد دخلت في الغرب خصوصاً، خواء في فاعلية السلوكات من حيث ارتباطاتها العلوية، فإن قوة التطوّر العلمي الحديث وعنفه فرضاً على المجال الكوني مشاكل خلقية لازلت حتى الآن خفية، فيما يتعلق باحترام الحياة البشرية في كافة أطوارها، من الأمور الجينية إلى مسائل الإجهاض، إلى تلك التي تمسّ الجوانب الأخلاقية في حقّ التدخل الطبي، إلى غيرها مما يتعلّق بالقتل الرحيم. أيضاً، تحضر هنا مستجدات العقود الأخيرة، مع أوكد وأوسع المشاكل المطروحة في شتى أصقاع الدنيا، ومن ناحية أخرى تحضر نسبة الحلول المقدّمة، المرتبطة بتوحيد مراكز السلطة العلمية والاقتصادية والسياسية التي تهيم على الكون، فحتى تيقظ الرأي العام نفسه، فقد تمّ التحكم به وتوجيهه، من طرف الوكالات الدولية المتعاونة أو المهيمنة مباشرة من طرف من يوجّه الخيارات في حقول البحث والإنتاج. فإذا ما تمّ تفعيل حوار خلقي، يراجع الصلات بين الأخلاق والسياسة، والأخلاق والاقتصاد،

تتوافق مع تسريع ملايين السنين من التاريخ... والحال أن الأزمنة البيولوجية والأزمنة التاريخية تتأبغان نسقين مختلفين⁽¹⁵⁾. لقد تجلّت نتائج هذا الاختلال في الآثار المدمرة للتدهور البيئي وفي التحوّل الطاقوي، وهي عوامل تحدّ بجلاء من فرص التطوّر. فالتنمائي الشامل للـ *Homo sapiens* يظهر غير متناسب مع المحافظة على النظام البيئي، وكان ذلك التهديد بمثابة ثار للزمن البيولوجي من الزمن التاريخي. قاد البحث عن مسببات الأزمة لإجلاء مدى خضوع العقلانيات للسلوكات في التعامل مع الطبيعة، كما لم يخف أيضاً من رأى في الانتهاك الممارس على الأنساق الطبيعية انه ناتج عن العيب بالمركزية الإنسانية في التوراة والإنجيل، المبشر بها من طرف المسيحية. في نفس الوقت، دفعت هذه الإثارة لإعادة اكتشاف البعد البيئي للإيمان المسيحي، المتجلي عبر عديد الشهادات التاريخية، كما الشأن في سفر التكوين في الإصحاح: 2، 15، وأين يعرب بمنظور إيجابي عن السيطرة الموكّل بها للإنسان في الإصحاح: 28، وقد تجلّى التأكيد على هذه المسؤولية والتنبيه لأهمية هذه الروحية البيئية من خلال تجمع الكنائس الأوروبية في بازيليا سنة 1989، وكذلك مع انعقاد الملتقى المسكوني العالمي في سيول سنة 1990، حين جرت معالجة مسائل العدالة والسلم والمحافظة على الخليفة، وكذلك عبر التجمع السابع للمجلس العالمي للكنائس الذي انعقد في كانبرا سنة 1991، والذي انشغل بموضوع "تجديد مجمل الخليفة". وليست المساهمات اللاهوتية المتعلقة بلاهوت الخلق قليلة هي أيضاً، بما مهّد له لهذه البقطة، نذكر من بينها العائدة لـ ب. جيزال وج. مولتمان من بين الإنجيليين، أو لـ ج. رويد دي لاينا وأ. غانوكزي بين الكاثوليكين.

تظهر المسألة الاجتماعية مع العقدين الأخيرين من القرن المنصرم حافلة بشتى الإشكاليات، فمن الجلي أن العدالة في بلد ما تخضع أساساً لحالات الارتهاق الاقتصادي والسياسي التي تتواجد فيها، حيث يحضر النظام الاقتصادي العالمي دائماً الإطار المرجعي الذي يتيّس تحقيق التحولات المصيرية بداخله، ليس لطبقات وتجمعات بشرية فحسب، بل لشعوب بأسرها، كما يتجلّى مع مسألة الديون العالمية. ومن ناحية أخرى، فإن توارى نظام تقاسم العالم بين كتلتين إيديولوجيتين متضادتين لم يمهّد استغلال البلدان الأكثر فقراً على البسيطة. بالتالي مما هو طبيعي الخشية من تركز السلطة السياسية العالمية

يشار إليه هنا باسم الله، مصحوباً بوحية التاريخي؛ وإذا كانت ما تسمى "الأخلاق المستقلة" منشغلة بالبحث عن إجابة لتلك التساؤلات، داخل عقلانية الموضوع الإنساني، فإن الأخلاق العلوية تبحث خارج الذاتية عن أساس الأخلاق ومعاييرها. ويتم ذلك ليس فقط عبر التفكير في التجربة الدينية الكونية، ولكن خصوصاً من خلال اقتراح كونية الخصوصي المسيحي للإله، المتمثل في المحبة، والتوازي الذي يحوز في التعالي الذاتي للروح الإنساني. سوف تكون هذه الأسئلة التأسيسية في السنوات القادمة الأكثر أهمية للبحث عن حل المشاكل الطارئة، والتي تتطلب أفاقاً مرجعية غير اعتباطية.

والأخلاق والعلوم، وإذا ما صارت الحياة الخلقية "bioetica" تخصصاً مركزياً في الفكر اللاهوتي الخلقي -مثلاً في إيطاليا يمكن الإشارة إلى أ. بوبياني، أ. سغريشيا، أ. سبنسانتي، د. تيتامانزي-، فليس هناك شك كون السؤال الرئيسي متعلق بأسس الأخلاق وصياغتها، وهو هل يوجد معيار مطلق وموضوعي على أساسه يتيسر تمييز ما هو خير وما هو شر؟ وهل يكفي الوفاق لتأسيس سلوكيات أخلاقية مقبولة وغير مغتربة على المدى الطويل بالنسبة للوجود الإنساني الفردي منه والجماعي؟ وإذا ما كان موجوداً كيف السبيل لبلوغه؟ وما هي الصلة الرابطة بينه وبين المرجع النهائي والمطلق، الذي

الاحالات:

(*) حافظنا بنزاهة على آراء الكاتب ومصطلحاته حين نتيج للقلوب فرصة القراءة الحرة واتخاذ الموقف الذي يراه وفق قناعاته ونحن على ثقة تامة بتوعية قراء المجلة ومستوهم الذهني والمعرفي (التحرير).

- 1-M.Horkheimer e T.W: Adorno, Dialektik der Aufklärung, Amsterdam 1947.; tr. it Torino 1966, p 11.
- 2- D. Bonhöffer, Ethik, München 1949; tr. it Etica, Milano 1969, pp86 ss.
- 3- Ibid.p 91.
- 4- Cummings, G.C., Hopkins, D.N.Cut loose your stammering. Black theology in the slave narratives, Maryknoll, N.Y., 1991.
- 5- Johnson, E., She who is : the mystery of God in feminist theology discourse, New York 1992.
- 6- Gutiérrez, Teologia de la liberación, Lima 1971, tr. It : Teologia della liberazione, Brescia 1972, p 69.
- 7- Gutiérrez, G., Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente : una reflexion sobre el libro de Job, Lima 1986, p. 19.
- 8- Boff, C., Teologia e pratica. Teologia do politico e suas mediações, petropolis 1978.
- 9- Gutiérrez, 1986, p. 19.
- 10- Gutiérrez, G., Beber en su propio pozo, Lima 1984 (tr. It. : Bere al proprio pozzo. L'itinerario spirituale di un popolo, Brescia 1984).
- 11- Galilea, S., el Futuro de nuestro pasado. Ensayo sobre los misticos espanoles desde America Latina, Bogota 1983.
- 12- Ateek, N.S., Justice, and only justice. A Palestinian theology of liberation, Mayknoll, N.Y., 1989.
- 13- Scholem, G., Über einige Grundbegriffe des Judentums, Frankfurt a.M. 1970 (tr.It.: Concetti fondamentali dell'ebraismo, Genova, 1986).
- 14- مساهمة. دوبيوس، يسوع المسيح واللقاء مع الأديان، أسبسي 1989، أو البحث الذي أشرف عليه جانين دكوستا؛ D'Costa, G (a cura di), Christian uniqueness reconsidered: the myth of a pluralistic theology of religions, Maryknoll, N.Y, 1990 (tr.It.: La teologia pluralistica delle religioni: un mito?, Assisi 1994).
- 15- Tiezzi, E., Tempi storici, Tempi bilogici , Milano 1984.

*رداً على أطروحات ج. هيك.

الوظيفة النفسية والاجتماعية للمعالم الدينية في حياة المجتمع (1)

عمر الزعفوري*

والمأثور الشعبي . يقول "صلاح الراوي" ، باعتباره أحد الدارسين لمسألة التراث ، مميزاً بين التراث والمأثور الشعبي : "التراث الشعبي هو إنتاج الجماعة الشعبية التي توقفت عن تداوله واستخدامه كله أو بعضه ، وأضحى مادة تاريخية تراثية ، بينما يمثل المأثور الشعبي إنتاج الجماعة الذي أثمرته لنفسها من مادة التراث ، بعد تعديله بال حذف والإضافة ، واستمرت في تداوله واستخدامه ، إذ يمثل لها تحقيقاً لوظيفة أدبية ، دون إغفال لمناخه وانتماءاته التراثية ، بحيث يمكن القول بأن كل مأثور هو تراث بالقوة ، أي بقابليته لأن يصير تراثاً . وليس كل تراث مأثور ، فيما عدا بعض منه فقط تؤثره الجماعة ، ويستمر في التداول ، بينما ينسحب بعضه الآخر من مجال التداول" (2).

للتراث إذن بعدان : بعد ستاتيكي يتراكم فيه رصيد ضخم من تجارب الجماعة وما عاشته من أحداث تراكم لا يخلو من منطوق وعقلانية لأن الجماعة تلوذ به وتدفعه إلى سطح الوعي فيتحول إلى قوة فاعلة في الواقع ويعبر عن نفسه في أشكال إبداعية ، ومن ثمة يتجلى بعده الديناميكي حيث تنتقي منه الذاكرة الجماعية ما يستجيب لبعض الوظائف النفسية والاجتماعية وما يشبع فيها الحاجة إلى الاستمرار والحياة يمكن القول ، في هذا المستوى من التحليل ، أن التراث يدخل في نطاق المؤسس اجتماعياً باعتبار أن الاجماع بين أفراد المجتمع لا يكون إلا حول مؤسسة تشبع للجماعة حاجياتها الفيزيولوجية والنفسية والبيولوجية والاجتماعية.

وبما أن المعالم الدينية مؤسسات اجتماعية جزء من هذا الإرث الجماعي فإنه بالإمكان الحديث عن وظائف نفسية واجتماعية لتلك المعالم لأن الاعتراف بها يحمل في طياته جملة من الدلالات والرموز تجعلها محل تقديس ورعاية من قبل أفراد المجتمع الذين يجسدون ذلك في جملة من المقوس والممارسات . ولكن لسائل أن يسأل : أيهما سابق في وجوده على الآخر : المجتمع أم المؤسسة ؟ هل أن أساس المؤسسة نفسي أم هو اجتماعي ؟

المعالم الدينية مقوم
أساسي من مقومات حياة المجتمع وجزء لا يتجزأ من تراثه . هي ، إن شئنا ، ذاكرة الجماعة وتاريخها بل مخزونها الثقافي الذي لا ينضب لأنها تعود إليه باستمرار وتستحضره لتستلهم منه دروس الحاضر وتنتقي ما يساعدها على تجاوز الأزمات والمحن . في هذا السياق تحدث بعض المهتمين بالتراث عما أسماه "بالمأثور الشعبي" استناداً إلى أن الجماعة ، في إطار تفاعلها مع متطلبات واقعها المعيش ، تؤثر بعض عناصر ذلك التراث لتحقق من خلالها وظيفة أدبية ، وهو ما يطرح مسألة التمييز بين التراث

* أستاذ علم الاجتماع بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفافس.

هذه القراءة الفرويدية النفسية جملة أخرى من القراءات حاول أصحابها فهم نشأة الحضارة في علاقتها بقمع الغرائز الجنسية والميولات النفسية، وهي كلها تنتهي إلى وظيفة المؤسسة الاجتماعية داخل المجتمع. ما كان بالإمكان، من منظور "فرويد"، أن تنشأ قيم من قبيل العدل والمساواة والتضامن لو لم يكن ذلك على حساب الغرائز والرغبات الإنسانية التي توجد لها قنوات اجتماعية للإشباع. لا نذهب إلى حد اعتبار "فرويد" عالم اجتماع وإنما نرجع إليه الفضل في لفت الانتباه إلى أن الحياة في كنف الجماعة ممكنة شريطة الإجماع حول جملة من القواعد والمرجعيات، وهو ما يتفق مع اعتبارنا المعالم الدينية مؤسسات لها ما يبرر وجودها في المجتمع لأنها على صلة وثيقة بالإشباع النفساني والاجتماعي لحاجيات أفرادها.

كيف يتجلى هذا الإشباع بالرجوع إلى مؤسسات من قبيل الزاوية والمسجد؟

ما من شك أن أفراد المجتمع يعيشون أزما ومحنًا تختلف حدتها باختلاف الظروف وقد تضيق بهم السبل لتجاوزها فيلجأون إلى تلك الفضاءات بحثًا عن مخرج لهم داخل المسجد أو الزاوية يتخلصون فيه من آلامهم، من صرامة الدور الاجتماعي ويتحررون من كل رقابة اجتماعية ليطلق العنان لحالة من التلقائية يعانق فيها المطلق والغيب ويلتحم باللامحدود، وذلك من شأنه أن يخفف من حالات التوتر والآلام التي يسببها العيش بين أفراد المجموعة. في هذا الإطار تتوحد نفسية الفرد بنفسيات غيره من المحيطين به إذ الفضاء الذي يحتضنهم لا يعترف بالفروقات الاجتماعية = اللغة موحدة والحركات مشتركة والرموز واحدة.

هذا المناخ النفسي يحول المسجد أو الزاوية إلى فضاء للتفاعل الاجتماعي يشعر فيه الأفراد بأنهم قريبون من بعضهم البعض مما يساهم في طمس الفوارق على أحوال بعضهم فيكون عليهم قبول مصائبهم ومحنهم عندما يكتشفون حالات شبيهة بحالاتهم إن لم تكن أكثر تعقيدًا. هي حالات يصعب البوح بها أو اكتشافها خارج تلك الفضاءات التي تسقط فيها الأفتنة الاجتماعية ولا يعترف فيها إلا بمن أمثل لضوابطها الداخلية. انطلاقًا من هذه الفضاءات يسيطر أفراد المجتمع على الزمن فيؤرخون لمختلف الأحداث اليومية التي يعيشونها كالموثوق والولادة والخصومات وغيرها. كما يظلون علاقاتهم ببعضهم

لا بد هنا من التمييز بين موقفين نظريين يؤسس كل منهما نظريته لعلاقة الفرد، ككائن اجتماعي، بالمؤسسة ويرتبط بنظرة شاملة للدولة ولحياة المجتمع.

موقف أول يعتبر المؤسسة الاجتماعية متعالية على وجود الأفراد ويستند فيه أصحابها إلى أن الضمير الفردي ينصهر ويذوب في الضمير الجمعي فلا تكون الممارسات الفردية إلا تجسيدًا لإرادة الجماعة، وهو ما جعل "إميل دوركايم"، رائد هذا المبدأ، ويعتبر أن الاجتماعي لا يفسر إلا بالاجتماعي، المؤسسة الاجتماعية لها وجود موضوعي ومن ثمة، شأنها شأن الظاهرة الاجتماعية، فهي قهرية وملزمة وكل مخالفة لنواميسها وطقوسها تجلب العقاب للفرد.

موقف ثان ينظر أصحابه إلى تلك المؤسسة على أنها نتاج لأفعال الأفراد وتفاعلاتهم في إطار ثقافة محددة فالفاعل الفردي ليس فعلًا اعتباطيًا أو عشوائيًا لأنه فعل توجهه قيم واعتبارات اجتماعية تقضي إلى نوع من الوفاق يجعل الحياة الجماعية ممكنة عبر تأسيس هيكل كالقواعد والأعراف، والنقابات، والجمعيات، وبالتالي، مجموع المؤسسات الاجتماعية. هذان الموقفان، وإن تباينا في الطرح، ينتهيان إلى أن الاجتماع هو الذي يعطي المؤسسة الاجتماعية شرعية الوجود ويكسبها اعتراف الأفراد بها لأنها، في نهاية المطاف، إنجاز من إنجازاتهم وأداة لإشباع حاجياتهم. لقد سبق "سيغموند فرويد" هذين الطرحين عندما تناول شكلًا من أشكال الاجتماع الإنساني في إطار ما أسماه بالعشيرة البدائية (La horde Primitive). حيث يحكم التقاتل والصراع علاقات الذكور ببعضهم في سبيل الاستبداد بموضوع جنسي. فشعور الغيرة الذي ركب أبناء هذه العشيرة بسبب استبداد الأب بالأم دفع بالأبناء إلى التمرد عليه وقتله حتى يفسخ المجال لكل منهم لإشباع رغبته، ولكن ذلك الفعل أفضى إلى ظهور ما أسماه فرويد بـ "عقدة أوديب" التي وضعت حداً لسلسلة من الصراعات الدموية كانت ستظهر بين الأخوة الذكور الذين أرسوا جملة من القيم تنظم علاقاتهم ببعضهم وتجعل الحياة الاجتماعية ممكنة. فكان الحضارة لا تؤسس إلا على القمع وكبت الغرائز وكان المؤسسة الاجتماعية لا تقوم إلا على الزجر ولا تنشأ إلا بعد ظهور ما أسماه فرويد بـ "عقدة أوديب"، وإن لم تكن هذه الأخيرة كونيّة. لقد تفرعت عن

من خلال ذلك الشيخ المتحدث على أنه أهل بالانضمام إلى جماعة المعتزلة.

وفي فترة الأزمات الخائفة تجد بعض فئات المجتمع ملأاً في الخطاب الديني فتطور لنفسها شعارات تحول المسجد إلى فضاء سياسي تنظر فيه تلك الفئات إلى نفسها على أنها مستغلة ومستضعفة وعلى أنها ضحية القهر فتتحول بذلك إلى قوة سياسية تعين الشارع وتصل حد التصادم مع السلطة الحاكمة. كان ذلك حال بعض المجتمعات العربية في ثمانينات القرن الماضي. لا نروم هنا الحكم لهذه الحركات أو عليها بقدر ما نسعى إلى ربط فضاء المؤسسة الدينية بمجتمعها. ليس بالضرورة أن تتخذ تلك الحركات طابعاً دينياً وتطور خطاباً "ثورياً" لأن الأزمات الاجتماعية والتعطل إلى التغيير قد يفرض فئات تتخذ من الزوايا ملجأ لها بحثاً عن الخوارق والمعجزات لحل المشاكل التي عجزت عن حلها في الواقع اليومي (الزواج، النجاح، الحياة الزوجية، حقوق الأبناء...)، وهي ممارسات قد تجد دعماً من السلطة السياسية لأنها تركز الواقع القائم وتمثل الناس عن حقيقة الواقع الذي يعيشون.

هذه الأمثلة كافية لأن تجعلنا نقول بأن المجتمع يشكل فضاء المؤسسة ويتشكل بمقتضاها لتتجاوز بذلك الطرح الوظيفي الذي ينظر إلى الجزء في علاقته بالكل متناسياً الجدول القائم بين الطرفين.

المؤسسة الاجتماعية تتأثر بالمجتمع بنفس القدر الذي تؤثر به فيه إلى حد أن تصور الواحد منهما مفصولاً عن الآخر يسقطنا في رؤية ميكانيكية قديمة. ولكن، هل يستمر مثل هذه المؤسسات في تأمين وظائفها تلك في ظل اختراق الموعول للمحلي؟

إذا كانت المؤسسة الاجتماعية تستمد شرعية وجودها من قدرتها على إشباع حاجيات أفراد المجتمع فإن الجواب عن السؤال المطروح سيكون بالنفي لأن مؤسسات التنشئة لا يمكن أن تفرض على المجتمع أو تسقط عليه. إن عولمة الاقتصاد لن توأكبها عولمة الثقافة وما صود المقاومة العراقية في وجه الغزو الأمريكي- البريطاني إلا مظهر من مظاهر التمسك بهوية ثقافية وخصوصية حضارية ترفضان الانصياع لمخطط المسخ والتجنيب الهادف إلى محو الذاتية العربية. الإسلامية وترسيخ هويات جديدة تركز التجزئة والتقسيم لخدمة مصالح المهيمنين. إن حديث الأمريكيان عن

حيث يحتكمون إلى هذه الفضاءات ويرجعون إليها لحسم خلافاتهم عبر القسم وأداء اليمين عندما يتعرض بعضهم إلى الظلم أو السرفة التي قد تفجر حالات من التصادم والتقاتل وتفتح الباب للانتقام والأخذ بالثأر.

فليست الزاوية على سبيل المثال مجرد مكان يقصده الناس للتبرك وطلب الشفاء لمرضايعهم أو حل ما استعصى عليهم من مشاكل وإنما هي كذلك إطار ينتسبون إليه ويحققون من خلاله ذواتهم عندما يشعرون فيه بامتداد تاريخ الأسلاف والسابقين. فالولي عادة ما يشار إليه بأنه جد الجماعة الذي يلوذ به أفرادها وقت الشدائد، والمسجد ينظر إليه على أنه بيت الله الذي تذوب داخله كل الفوارق الاجتماعية ويشعر فيه الناس بأنهم سواسية. ليس من قبيل الصدفة أن تحتل الزاوية أو المسجد قلب القرية أو المدينة إذ هما حاضران في وجدان الجميع وأذهانهم حتى أن الواحد منهم بمجرد ذكرك لاسم ذاك الولي ينطق أمامك لا شعورياً بما يلي: "الشيء لله بيه، يجعله معانا وخذنا..." (كثير من ذلك تتحدد مواقع الأفراد كسكان بتلك المعالم وذلك دليل على أنها تحتل موقع المركز من المجتمع.

لم نهتم، في سياق تحليلنا، بهذه المعالم كمؤسسات دينية وإنما كفضاءات اجتماعية مما يعني أن تلك الوظائف التي تلعبها في حياة الجماعة لا يمكن إزالتها معزولة عن سياق الحياة الاجتماعية الكلية. بمعنى آخر، لا يجوز الحديث عن وظائف اجتماعية لتلك المؤسسات في المطلق وإلا كانت تلك الوظائف موحدة بين كل المجتمعات. فهي تستمد طبيعتها من دينامية المجتمع وحركيته، ففي عصر الجاحظ تحول المسجد، إلى المسجدين، وهم جماعة من حملة الفكر المعتزلي، على إطار يتطارحون فيه قضايا فكرية على صلة بواقع العصر، وبالتالي تحول إلى فضاء تتدارس فيه الجماعة مقومات الفكر المعتزلي وتتطارح قضايا لم يقدم الدين في شأنها قولا فصلا، ومن ثمة تعمل تلك الجماعة على بث ذاك الفكر في عصر تعددت فيه النحل والمذاهب. أضلح المسجد فضاء لا يؤمه من لم يكن قادراً على الجدول وطرح السؤال والتفكير أو امتلاك الجواب في بعض المسائل الفكرية فقصه الشيخ مع حمارة وقصة مريم الصانع وحسن تدبيرها أو قصة الكندي مع سكان داره لا تعني القارئ من ناحية المضمون وإنما من زاوية منهجية الطرح للمسألة المطروقة ليبرهن

الخاتمة :

بالعودة إلى الاشتقاق اللغوي للفظـة "مؤسسة" يتبين أنها صيغة اسم مفعول، بمعنى أنه تم تأسيسها من قبل أفراد المجتمع فاككتبت بذلك صيغة شرعية تؤهلها لإشباع حاجيات اجتماعية، وبالتالي، لامتني لوجود تلك المؤسسة خارج إطار مجتمعها. أما من ناحية المضمون فبالإمكان أن نستخرج من تلك اللفظة معنى "الأس"، وأس الشيء هو دعامته وما يقوم عليه، وبذلك تعتبر المؤسسة مقوما أساسيا من مقومات المجتمع، هي، إن شئنا قنائة من قنوات التنشئة يلقي في إطارها الفرد كيف يكون مقبولا من قبل نظرائه وكيف يتموقع في إطار النظام الاجتماعي ليكون طرفا فاعلا فيه. من هذا المنظور، فإن المجتمع مدعو إلى خلق المؤسسات التي تؤمن استمراره ولا يعني ذلك بالضرورة أن وظيفة المؤسسة هي دوما امتثالية إذ قد يحدث أن تعكس حالات من الصراع والتأزم يعيشها المجتمع في تحوله وحركته. لذلك أكدنا في مقالنا على أن العولمة لا تعني نهاية المؤسسة الاجتماعية لأن ذلك يفضي أليا إلى نهاية المجتمع حيث أثبت التاريخ أن المجتمعات التي خضعت للاحتلال الأجنبي لم تفقد ديناميكتها بل ظلت تقاوم عبر بناء مؤسساتها وتطوير آليات الدفاع عن ذاتيتها وخصوصياتها فمما لا شك فيه أن حالة القولية والتنميط التي يروم منطق العولمة فرضها على مجتمعاتنا استتقابها بعض القوى الاجتماعية بتطوير حركات تحتاج منا كمتلقين إلى فهم منطقها الداخلي والرهانات التي تتحور حولها.

لا معنى إذن لموت الفاعل الاجتماعي باعتبار أن محددات الفعل لا تنبع من خارج المجتمع مادامت لهذا الأخير تاريخيته.

ديمقراطية مستوردة وعن إعادة إعمار العراق وفقا لمخططات امبريالية ومراجعة لنظم التعليم في البلدان العربية يتناسى حقيقة أن المؤسسة الاجتماعية، شأنها شأن النبتة، لا تنتعش إلا في تربتها الأصلية، وهذا لا يعني المجتمعات العربية، في الفترة الراهنة، من ضرورة الإقدام على جملة من الإصلاحات تراعي فيها التطورات الجديدة وما يشهده عالم اليوم من تحولات مذهلة قد تحول المؤسسات التقليدية إلى عوائق في وجه التغيير، لا بد أن يكون التجديد نابعا من حاجة هذه المجتمعات إليه لا مفروضا عليها من الخارج لأن الحاجة هي التي تخلق المؤسسة، وهذه الأخيرة بدورها تؤصل الفرد في بيئته ومحيطه.

إن الانخراط في العولمة، بغض النظر عن الكيفية التي تم بها ذلك، لا يعني موت الثقافة وبالتالي المؤسسة الاجتماعية لأن المجتمع سيفرغ مؤسساته وآليات استمراره إذ هو لا يقل حصانة عن الجسم الذي يمتلك ميكانيزمات المقاومة لكل ما يهدد وجوده، بمعنى آخر، ليس شمة قوة في العالم قادرة على تحويل المجتمع إلى مجرد تجمع لأرباب بين أفرادهم. فحيثما كان الإنسان كانت الروابط والعلاقات وحيثما كانت العلاقات كانت المؤسسات والطقوس. إن تغير أشكال الاجتماعية (La socialite) لا يعني نهاية الاجتماعي، وذلك يعني أن "العولمة" لن تنهي التاريخ ولن تلمس الخصوصيات الثقافية وإنما هي، على العكس من ذلك، ستتيح لها التعبير عن ذاتها في أشكال جديدة تماما مثلما عبرت القوى العاملة في المجتمعات ما بعد الصناعية عن وجودها في إطار حركات مجتمعية جديدة لم تقم باسم الطبقات الكادحة.

الإحالات :

1. قدمت هذه الورقات للمشاركة في الاحتفال بشهر التراث بمدينة المكناسي من ولاية سيدي بوزيد (أفريل 2004).
2. صلاح الراوي : السيرة الهلالية بين الشفافية والتدوين دراسة تمهيدية في "عزيرة ويونس" في مجلة (أدب ونقد)، العدد 11 - فبراير - مارس 1985، القاهرة ص 119.
3. الفاعلة في 19.

لـ الفرنسية :

- 1- BAUDRILLARD (Jean) : A l'ombre des majorities silencieuses ou la fin du social Paris, GAUTHIER/Mediation 1980.
- 2- DURKHEIM (Emile) Les regles de la methode P.U.F 1895
- 3- FREUD (Sigmund) Totem et tabou, Paris, 1975
- 4- MARCUSE (Herbert) : Eros et civilisation, Ed. du Seuil, Paris 1971
- 5- TOURAINE (Alain) : Le retour de l'acteur Fayard, 1984.

ب- العربية :

1. الجاحظ (أبو عثمان) : كتاب " الحيوان " تحقيق عبد السلام هارون ج/6 الطبعة 1 مصر 1943.
2. الراوي (صلاح) : السيرة الهلالية بين الشفافية والتدوين، دراسة تمهيدية في "عزيرة ويونس" في مجلة (أدب ونقد)، العدد 11 - فبراير - مارس 1985، القاهرة.

بمناسبة أيام قرطاج السينمائية 2004 من ذاكرة السينما التونسية أفلام الريادة " سجنان " لعبد اللطيف بن عمار

الهادي خليل*

أما فيلم عزيزة الذي رأى النور سنة 1980 فقد جاء ليدعم إحدى الثوابت القائمة في مسيرة المخرج ألا وهي الدور الأساسي الذي تلعبه المرأة في كل أشكال التحرر والتقدم.

يمكن القول إذن أن أفلام عبد اللطيف بن عمار، منذ أول عمل إلى فيلم "عزيزة" المتوج في الدورة الثامنة لأيام قرطاج السينمائية تتبني كلها نفس الرؤية النقدية المجدسة لثناقضات مجتمع في أوج تحولاته.

ARCHIVE
http://Archivemuseum.com

سمات التجسس الأولى

يطرح فيلم حكاية بسيطة جدا العديد من التساؤلات: ما هو مصير مخرج شاب في بلد يعيش مرحلة التحول والتأسيس اجتماعيا وسياسيا؟ ما الذي جلبه من أوروبا وهو المثقف التونسي العائد إلى الوطن؟ أي مشروع سينجز؟ وأية شهادات يحمل عن العمال التونسيين المهاجرين؟

تنبثق الرغبة في التصوير من سعي ملح إلى التوثيق والتأريخ. الحلم الذي ظل يأسر هذه السينما الصاعدة هو ضرورة التوحيد بين المثقف والعامل. لكن التحقيق الصحفي الذي أراد القيام به مخرج التلفزة شمس الدين (فؤاد زاوش) لم يتم.

إن تصوير هذا الشريط السينمائي، الذي كان مدفوعا بأمال وأحلام عديدة، يبرز بشكل عام صعوبة العمل السينمائي في بلد نام، إذ من السهل الانطلاق من موقع المخرج الملتزم والمجاهد للتنديد بممارسات المستعمر وعنجهيته ومن السير أيضا الاعتقاد بأن الأسباب التي تحفز الإبداع أسباب إيديولوجية وسياسية أساسا. فالتحقيق الأول المتعلق بتصوير ظروف العمال العائدين إلى تونس سرعان ما يتحول إلى تحقيق آخر حول مصير شخصيات متأزمة وغير متألقة مع ذاتها ومع محيطها الخارجي على غرار الأزمة التي تعصف بعلاقة الشباب التونسي شمس الدين بزوجه الفرنسية (جوليات بارتو).

تحميل أفلام عبد اللطيف



بن عمار في طياتها ذكرى الماضي وحدها يتعلق بالمستقبل. ففي فيلم سجنان الذي تم إخراجها سنة 1974، تجاوز بن عمار مرحلة التساؤلات والعراقيل التي أملتتها صعوبة إنتاج عمل مرئي في بلد حديث الاستقلال كما تجلّى ذلك في شريطه الطويل الأول "حكاية بسيطة جدا" سنة 1969. في فيلم "سجنان" تيددت المشاكل المتعلقة بالاندماج وإعادة التكيف مع البلد الأم لتفسح المجال إلى مسائل تتعلق بصراعات الطبقة الشعبية في مواجهة المستعمر الفرنسي وعملائه المحليين.

معلومة شكلية وصيغة تقليدية متعاده عليها؟ أم هل هي تعبير ضمني عن صعوبة إنجاز عمل سينمائي صادق يتعلق بحقائق سياسية وتاريخية لبلد يعيش على مشارف التحرر؟ هل تكون الشرط العملي من قبل السلطات الرسمية لإسناد الضوء الأخضر لشرط لا يتوافق خطابه مع نظام الحزب الواحد؟

يرى عبد اللطيف بن عمار أن أفراد الشعب والطبقات الشغيلة والمجاهدين المقتفين الذّهاء هم بالفعل من صنع تاريخ تونس وليس فقط "زعيمًا" نصب نفسه "المنقذ الأوحّد". إن فيلم سجنان اعتراف بالجميل وردّ اعتبار لتضحيات الشعب بحيث أحسن المخرج التأثير والإقناع خلال تصوير الصراعات التي خاضها العمال مثل رجل واحد ضدّ المستعمر الفرنسي. ولكن لم يبرع المخرج في هذا المجال فحسب، وإنما برع كذلك في تصويره للأفراد وعذاباتهم وأهوائهم وللصدقات الإنسانية وأشكال التواطؤ مع المحتلّ وللنظرات التي تلتقي وتتحدّ حول نفس الأهداف ونفس القنوات ولمشاهد الشجاعة والإقدام التي تبرز في لقطات أيدي العمال الكبيرة وهي تتداول المناشير في مطبخة سيّ الطيب أو اللقطات المتوسطة التي نشاهد من اختلاطها القبائل وهم يتشاورون لوضع حدّ لمع "الذئب الذي يستغلهم" على حدّ عبارة قائدهم الصادق (عبد اللطيف الحمروني).

كما أن المشاهد التي نرى فيها عمال المطبعة يتناقشون في ظروف عملهم الصعبة عند تناولهم لصحن "كفتاجي تونسي" مؤثرة جداً لأنها تبرز الحميمية والصدقة والألفة التي تسود بين العمال في أبسط مظاهر الحياة اليومية.

أما صور عمال المناجم الذين أمسكوا راية كتب عليها "المنجم للتونسيين" بعد الخطاب الذي ألقاه عليهم أحد رفاقهم (أحمد السنوسي) في ضرورة الذود عن الأرض التونسية ومناعتها وذلك قبل لحظات من المواجهة الدامية مع الجيش الفرنسي، أو انشودة "الليالي الطويلة" التي ترتب بها متظاهرين ("في السماء سينهض العمال/ في السماء ستنهض النجوم") صور تبين نباهة الطبقات الشعبية وفطنتها في استنباط الحوافز التحريضية أثناء المواجهات الحاسمة.

في فترة كانت فيها شاشة التلفزة والسينما محتركتين من طرف رجل أوحّد، عبر حصّة "من توجيهات الرئيس" وعبر شريط "أحداث الأسبوع" الذي يتمّ عرضه في قاعات

ركّز عبد اللطيف بن عمار في فيلمه الهام والممتع حكاية بسيطة جداً على مسائل التمثيل والأداء والذبرة والصوت والمصدقية أي على لغة الذات. فالمجتمع لا يتطور ولا يتقدم من الظاهر فقط وإنما يتطور أيضاً من الباطن وإن كل مبادرة اقتصادية وسياسية واجتماعية لا يمكن أن تحقّق مشروعيتها أو تفرض ضرورتها ما دام الأفراد مكبلين بالمكوبات والضوابط الاجتماعية. السينما المغرقة من كل إحساس أو جمالية تكون عديمة التأثير وتسقط بسرعة في التعليمية الاجتماعية والسياسية المجففة.

نلمس في فيلم حكاية بسيطة جداً إيمان المخرج العميق بالسينما ذلك الإيمان الذي هاجمته الشكوك وقبده الخوف والتردد نتيجة الافتقار إلى حرية التعبير ونتيجة تعقّد مسألة الهوية. الصراع الحقيقي والعسير الذي يخوضه الإنسان في مسيرته هو الصّراع الذي يخوضه، في نظر عبد اللطيف بن عمار، مع نفسه وضدّ نفسه. فتخلي شمس الدين عن التحقيق الصحفي لم يكن فقط بسبب التناقضات الخارجية والموضوعية وإنما أيضاً بدافع الأمانة حيال قناعاته الداخلية وأحاسيسه فهو يبحث أولاً عن "السبب الذي دفعه إلى القيام بهذا التحقيق".

إن هذا التناول الأول للأحاسيس والمشاعر الإنسانية سوف يبلغ أقصاه في فيلم سجنان الذي بصم صحوة السينما الوطنية وأصبح المحور الذي تدور حوله، سواء من قريب أو من بعيد، بصفة مباشرة أو ضمنية. أغلب الأفلام التونسية.

التصحيح التاريخي

هناك معلومة قبل الجينزيك تحيل إلى الطرف التاريخي والسياسي لأحداث الغليم - جانفي 1952 - أي تلك الفترة التي قامت فيها المنظمة الإرهابية "اليد الحمراء" بحملة من الاغتيالات ضد المسؤولين التقابيين والزعماء الوطنيين. وهنا يبقى المشاهد حراً في أن يتقبل هذه المرجعية الزمنية إما باعتبارها خدعة سينمائية أو على أساس أنها رغبة مغلنة من طرف المخرج في أن يجعل الفيلم تجسيميا حقيقيا لصراعات يخوضها بلد من أجل الاستقلال.

تقول إشارة البداية أن "أحداث هذا الفيلم خيالية وأن كل تطابق مع الأحداث الواقعية هو من قبيل الصدفة" هل هي

إلى وتيرة زمنية دقيقة: أفريل 1938 و أكتوبر 1947 و مارس 1950. يمثل كل فصل بتضمينه هذا الكتيب موقفا حاسما وصيحة تمرد ورفض ضد الاضطهاد والاستغلال.

ففي رسالة بتاريخ 7 مارس 1950 يستنكر الأب استغلال البلد من طرف المالكين الكبار ويدين وضعيّة المرأة المزرية حيث يقول: "لا معنى للحرية الفردية في غياب مجتمع تعديّ".

وفي رسالة أخرى كتبها قبل موته بأسابيع قليلة يقول أن خلافا عميق مع نظام "يفضّل الأغنياء على الفقراء" ملخصا ثورته على وضع فاسد وجائر في هذه الكلمات: "إن إحساسي عميق بضرورة مقاومة الاستغلال والاستعمار بالّجوء إلى العنف الخفي".

ثم يبدأ هذا الوعي الحادّ حتما بالتساؤل عن جدوى الدراسة في بلد مستعمر. إذ بينما تعيش تونس غليانا كبيرا يلقي سي عثمان، أستاذ العربية (جميل الجودي)، دوسا في العروض مستشهدا بالبيت الشهير: "ليت هند أجزت ما تعدّ سي عثمان واع بالقهر الذي يعانيه الشعب التونسي جرّاء الاحتلال لكنه يتوخى الحزب بل اللامبالاة عندما يذهب إلى المطبعة ليعلمي كمال بعض المال ويشجعه على العودة إلى الدروس ويتوجّه إلى هذا الأخير بهذه الكلمات: "لا تتدخل فيما لا يعنك". لكنه يدرك جيّدًا أن الشاب اختار طريقا آخر. وعندما كان يتأهب للخروج رماه العامل الصادق بهذه الجملة: "إن الكتاب وحده لا يكفي ياسي عثمان". أما أستاذ الفيزياء (الفاضل الجعابي) الذي تمّ تصويره أثناء حصّة إرجاع الامتحانات للتلاميذ فقد كان رجلا وقحا وشريفا. أما بالنسبة إلى القيم (الفاضل الجزيري) المسؤول عن تنظيم صفوف التلاميذ فقد كان ينحني باستمرار أمام مدير المؤسسة الفرنسي. وكان أول شيء فعله القيم وأستاذ الفيزياء أثناء المواجهة بين التلاميذ والجيش الذي قام باقتحام المعهد، الاختفاء وراء أعمدة الساحة الشاسعة.

تلقّى كمال بن مصطفى الشريف تكوينه الحقيقي كمناضل ملتزم في فضاء المطبعة حيث حضر مداول العمال حول تصرفات سي الطيب الذي لم تكن تشغله سوى مطامعه الخاصة. وأثناء انزواؤه في ركن من طابقها الأول لإصلاح النصوص، كان ينظر باهتمام لهؤلاء العلة الذين سيصبحون أصدقاءه في الكفاح، وهم يصعد النقاش بصوت خافت أو يصعد تشغيل آلة لا تتوقف عن العمل، هؤلاء الذين جازفوا بطباعة المنشائر الداعية لضرورة

السينما كان ضروريا إعادة النظر في مغازي التاريخ الحقيقية وإلزام السينما كليا بضرورة استقصاء الواقع دون السقوط في الخطاب المعلن فالرفض المباشر والثابت للمستعمر الأجنبي أو الاستنكار الضمني لكذب بعض القادة النقابيين وانتهازيتهم يتجسّد أساسا من خلال أصوات ونظرات العمال. في لقطة كبيرة نرى الصادق العامل الواعي والذبي يصوب نظرة حادة وثاقبة إلى المسؤول النقابي (رؤوف الباسطي) الذي تظاهر بشجذ همم عمال المناجم وذلك بتلقينهم ثلاثة أو أربعة نصائح مبتذلة ثم انصرف بعد ذلك مسرعا متعللا بمشاغله العديدة.

الكراس والمطبعة والبيانو

يفتح فيلم سجنان بحثا استشهاد والد الشاب كمال الذي سيكون محور الأحداث وينتهي باستشهاد هذا الأخير خلال المواجهة الأخيرة مع الجيش الفرنسي. يصوّر بن عمارة مشهد دفن الأب بكثير من العناية. فمصطفى البطل الأول يموت بين يدي والده بعد أن اغتالته عصابة "اليد الحمراء". أمّا الثاني فقد رماه العدو بالرضاص بينما كان يرفع العلم التونسي الذي وقع من يدي الفدائي الجزائري.

نرى المقبرة محاصرة من قبل قوات الاحتلال ونستمع إلى صوت الصادق الجوهري وهو يؤبّن الفقيد وإلى النشيد الوطني الذي تردده جموع من النقابيين والمناضلين الوطنيين المصريين على مواصلة الكفاح.

كانت هذه المراسم على غاية من الأهمية لأنها عرّفت الابن اليتيم كمال بأشخاص سيكونون رفاق دربه في النضال. فالمتمرج الذي ستأخذه حياة كمال يرجع بالأساس إلى الإحساس المرير بفقدان الأب.

ثم نكتشف أشياء المرحوم الشخصية التي تركها، من ذلك كراس دونّ عليه انطباعاته على الأحداث والوقائع السياسية والاجتماعية في بلده وتصوره للمعركة التي يجب خوضها. إن هذه اليوميات التي تسلمها الابن من مصطفى ستكون أول حافز له على الالتزام النضالي.

صخرة ضمير

انغمس كمال في قراءة الكراس الذي تخضخض أجزاؤه

الذوق. ويتقدم هذا الذوق الرفيع وهذه الحميمية الدافئة بفضل الديباجة اللؤنية التي اكتسبت بها قاعة الموسيقى. وهي ديباجة تضمّت ألوانا طغى عليها اللون البني والبني الفاتح. فالكل نابع من نفس الريشة، الستائر والأثاث والزخرفة والمطرزات البنية الغامقة وأغطية الطاولات الرمادية التي يميل لونها إلى السمرة. وكل هذه العناصر ليست مجرد أكسسوارات مضافة وإنما هي روح المكان ورونقه الصمعي. لقد مثل هذا الإطار الداخلي محضنة ضد التلوث الخارجي.

أما أثناء الزيارة الثانية لكمال فقد تجولت الكاميرا على الأشياء التي رأيناها سابقا ولكن بتكثيف حركات اللمس الطفيفة التي استسلم لها شاب مهوور بجمال هذا المكان. تحسّس بيده المرأة الفاخرة ثم نظر إلى "نوتة" موسيقية غاب عنه معناها ولاست إصبعه بعد ذلك البيانو. يشير كمال إلى أنيسة بالسكوت عندما سالها معلمها إذا كان هنالك أحد ثالث في القاعة. ونرى الشاب يستعدّ خلسة إلى مغادرة القاعة ولكنه يتوقف برهة ويعود أدراجه. يخرج كمال من مخبئه. وهو يتحسس زاوية من المرأة وكان استكشافه اليدوي كان ضروريا لكي يجد توازنه ومساره أثناء لمسائه الخائفة. وقف بجانب أنيسة التي طأطأت رأسها وانهمكت في العزف، أما العمّ بشير فقد كان يلوّح بيده، علامة على الاستحباب والاستمتاع. اوتفتت يد كمال اليمنى تبحث عن وجه أنيسة. والمؤثر في ردة فعلها أنها لم تدب أي انفعال ولم تقل شيئا وإنما اكتفت بتسليم وجهها إلى كفت الشاب مواصلة عزفها على البيانو. هي لمسة سحرية انفلتت من صخب المحيط الخارجي شاهدها الوحيد أستاذ موسيقى ضريب.

درس الإيقاع الناصع

هذا المشهد عبارة عن لؤلؤة مصقولة بعناية نادرة. إنه نموذج في دقة الإيقاع. فبعد الطيف بن عمار يأخذ كل وقته لتصوير أدق التفاصيل والحركات والنظرات وتعايير الوجه. فالحلّطات الخائفة التي تنظر فيها أنيسة بعينيها الخضراوين إلى الكفت الممدود نحوها تشع وجهها الحزين وترجيحها من عذاب مكبوت هي لحظات تغني عن الكلام وعن التفسير. تصاحب الموسيقى التداعيات الخفية لقلوب وأجساد تتوق إلى الحميمية والشغافية. فعندما تعجز

مقاومة الاحتلال الفرنسي في نفس الوقت الذي كانوا يطبعون الدعوات لسي الطبيب بمناسبة زواج ابنته أنيسة.

وقد كان مشهد آلة الطباعة الضخمة السوداء مؤثرا بالفعل. فقد اعتنى فيه المخرج بتصوير حركة الذهاب والإياب المتواترة. كما استوحى من هذا التشابك السريع مونتاج المشاهد الأخيرة في الفيلم والتي انبثت على التداول المحتدم بين مشهد زواج أنيسة ومشهد رمي عمال المناجم برصاص العدو الوحشي.

قاعة الموسيقى

ندخل قاعة أستاذ الموسيقى الكفيف العم بشير (نور الدين القصبالي) كأننا ندخل إلى معتكف كاهن. فالمكان معزول عن صخب العالم الخارجي وتبرجه. يقوم المحظوظون القلائل الذين يدخلون هذا المكان بنفس الحركة أي إزاحة الشارة المعلقة على مدخل البيت وهو ما فعله كمال أثناء زيارته الأولى طالبا من عمّه مساعدته على إيجاد عمل ما والمرّة الثانية ليرى حبيبته أنيسة.

نرى أنيسة خلال مقابلتها الثانية مع كمال تدخل وجهها الجميل من فتحة الستارة قبل أن تأخذ لها مكانا في القاعة الفسحجية. تتخلص بفضل هذه الاستراحة من كابوس الرواسب العائلية والاجتماعية. يتيح الدخول إلى مكان الأسرار هذا التعبير عن رغبات وأحاسيس كبتها فيهم المجتمع والتهتم عنها ضروريات الكفاح الوطني الملحة.

عندما ذهب كمال إلى قاعة الموسيقى أول مرة سمع أنغام أغنية محمد عبد الوهاب "القلب اللي يحب". كان العم بشير وتلميذته الشابة يتلذذان بهذه الألحان. يبقى كمال مسمرا في مكانه وكان رقة الوجود وهذوه ومتعته أصبحت كلها معلقة بضرورة احترام حرمة هذه اللحظة الخالدة.

وكان صوت الفنان النقي الصافي يتروم بأغنية حب وسط قاعة علقت فيها امرأة حائطية أنيقة وأثاث (كنبة وأريكة وطاولات) ثمين وعتيق، وآلة البيانو المفضلة عند أنيسة. إضافة إلى الستارة التي كانت تصف مزاحة بعناية فائقة.

توحي الموسيقى والجو الداخلي والديكور برفعة

اليومية أما اللقطات المتوسطة فقد خصّ بها تحركات العمال وانفعالاتهم وظفّ اللقطة الكبيرة للمسك بادقّ الخبطات الإنسانية ولتحسّس نبض الأحاسيس التي ترنو إلى تحرّز مستحيل. وبما أن الكلام والخطاب والذروس والنصائح لم تعد تفي بالحاجة فإنّ التمتّعة والتلّعم والإيحاء والسكينة تصبح رافدا أساسيا في استكشاف حقيقة البشر وما يخفونه من رغبات وتطلّعات.

المشاهد التي تبرز اعتماد عبد اللطيف بن عمار على ناصية الصوّة ولغتها الإيحائية في استكشاف وجدان البشر متعددة في "سجنان" ولا يمكن ذكرها كلّها، سنكتفي إذن ببعض المقاطع الساطعة.

في مشهد لا ينسى نرى الأملة أم كمال (منى نور الدين) تغسل ساقها بماء البئر وهي تتلذّذ بهذه الحركة. ولكي يعبر المخرج عن تلك الانتفاضة الخافتة لإحساس أرملة تعيش وحيدة، ركّز على انسياب الماء على ساق المرأة وعلى لمسات هذه المداعبة الخجلة التي تظهر من خلالها نداء الأثني فيها.

أما المعطى الأساسي الذي مكّن هذه اللقطة من شحنة تأثيرية بالغة متّابعة حركات الأمّ من قبل شاهد عاد إلى البيت مكسور الخاطر وحزيناً بعد طرده من المعهد وهو على عتبة اجتياز امتحان الباكالوريا. لا يقول الابن شيئا ولا تتغلّظ الأم لحضوره. نرى كمال يدقّ النّظر في لمسات أمّه المتمهّلة وعلى محياها مسحة من العطف والحنان.

كان عبد اللطيف بن عمار متماسكا حقّا في كفيّة الحفاظ على سحر خيط هذه اللقطة الرقيق إذ عرض أن يبعثر وهجها في حديث منتظر بين الأمّ والابن خير الصّست والاستمرار في جهر أسرار الذات البشرية.

نرى الأمّ تتمدّد على الفراش العريض بعد أن فكّت شعرها. وفي جلاء خفي نرى من خلال لقطة قريبة جداً عذابات امرأة في مقتل الشّباب تكبح جماح دموع أو شكت على انهزام. إنها أفضل وأمتع صورة التقطت لوجه منى نور الدين في السينما التونسية قاطبة.

يتجسّد أيضا هذا التآكي الرائق في التصوير وهذا الترنّح الشّيق في الإيقاع خلال كلّ المقاطع التي تتعلّق ببيت الموسيقى. هناك تصاوغ المشاهد حسب وصلة فنية وتشكيلية تضفي على كلّ "نوتة" وقعا خاصا وعلى كلّ

الكلمة على الإيفاء بأيّ شيء تنطلق الموسيقى لغة الاستنباط الداخلي ولغة الصّمت.

ويبقى تأثير هذا المشهد عميقا لأنه يذكرنا بأن ذلك الإحساس الحيوي والذي عادة ما يقابل بعدم الفهم، ذلك الإحساس القوي الذي يبقى دوما في أعماقنا هو، وبرغم كل العوائق والمكبات، حاجتنا الملحة للحب. في هذا الصّدّد بالذات لا يجوز إطلافا اعتبار هذه الومضات الحميمة في تباين وتعارض مع الواقع السّياسي والتاريخي وخارجة كلياً عن سياقاته. ففي قاعة الموسيقى تثار مسألة الاحتلال وممارساته الإذالية للشّخصية التونسية لكن تثار حسب وتيرة وطرق مختلفة.

يذكر العم بشير الذي أصبح ضريبا نتيجة انفجار قنبلة خلال الحرب العالمية الثانية أن الواجب الوطني يقتضي الدّفاع عن الهوية والاعتداد بها. يروي في هذا الصّدّد المشادة الكلامية مع جندي فرنسي أثناء ليلة حامية. يصبح العسكري سائلا: "من هنا؟" فيجيبه عمّ البشير بهدوء تامّ قائلا: "إنه أنا". وكان العم بشير يحكي هذه الحادثة بطابع هزلي وهو ما جعل كمال وأنيسة يعرفان في الضحك.

إذا كان الاحتلال الأجنبي يستنكر على المواطن حق قول كلمة "أنا" فإنّ الاحتلال الداخلي الذي تمثّله النّواميس العائلية والاجتماعية القاسية تغف دوما عانقا في طريق المحبين. العلاقة بين كمال وأنيسة علاقة دون غد. تعبّر أنيسة عن حزنها ويأسها ورفضها لزواج أراده والدها من رجل لا تعرفه ولا تحبه وذلك خلال حديثها مع كمال في شرفة قاعة الموسيقى. يسألهما هذا الأخير: "وأنا؟ فتجيبه متممة: "أنت... أنت...".

آلة الطباعة

قلّما أبدع مخرج عربيّ في صقل "الكادر" ونحته مثلما أبدع عبد اللطيف بن عمار في فيلمه سجنان. هو مخرج ولوع بتصوير الوجه الأدمي ورصد أدقّ التفاصيل التي ترسم على ملامحه. فمن أي زاوية تناولت الكاميرا تصوير الديكور والشخصيات؟

تواترت في فيلم سجنان ثلاثة أنواع من اللقطات. حيث لجأ المخرج إلى اللقطات العامة لتصوير حياة الشخصيات

الشابة وكأنه يلبي هو أيضا تعاليم العائلة وأعرافها الاجتماعية.

من هنا نلاحظ أن هناك علاقة وطيدة تربط مصير الفرد بمصير الجماعة. فمثلما نرفض بيع الوطن للمستعمر نرفض كذلك حرمان المرأة من حريتها في تقرير مصيرها. إن تحرير الوطن هو إذن مسابر تماما لتحرير المرأة.

ينتهي سجنان بلقطة ثابتة لامرأة وهي ترقص. في شريطه الطويل "عزيزة" يقوِّض بن عمار صورة هذا الرقص الفولكلوري والسليبي للمرأة التونسية عبر سرده لمسيرة شابة من عامة الشعب ترفض الصمت والاستسلام إلى مكاند المجتمع المذلة.

لقد اقتنعت عزيزة تماما بأنه عليها التحويل على جهودها فقط. فقد كان والدها (أحمد زينات) مريضاً، أما ابن عمها (رؤوف بن عمر) فقد استهواه الريح المادي السهل وابتلعه أوامم الثراء. أما بنات جنسها فقد كن ينتظرن تحقيق الأحلام والأمان التي يطلق لها العنان خلال "ليلة القدر".

ربما أخذ الاستعمار شكلا مختلفا في الثمانينات. ولكن عقلية الاستغلال والاستعباد التي مثلها ابن العم المنهمك في تحقيق مآربه المسعورة أو ضيف العائلة رجل الأعمال الخليجي (توفيق الجبالي) الذي سيطر عليه رغباته الجنسية، كانت حادة في تلك الفترة.

ولكننا للأسف، نلمس في فيلم عزيزة تفهقرا إن لم نقل انحلالا في الخصائص التي تصنع قوة السينما وهي سماكة زوايا النظر وثراء الإيحاء الفني الذي يعطينا من الكلام المباشر ومن رمشات العين المبتذلة والذي يرتقي باللقطة والمشهد إلى عمل استكشافي لمنابع اللغة السينمائية ومحاكاة للحياة الواقعية.

هنالك إسهال في فيلم عزيزة على مستوى الحوار وإطناب في الثرثرة وتثبيت لتصوّرات تقليدية مثل تلك الصوّرة المتداولة في بعض الأفلام المغاربية عن الرجل الخليجي الذي تتمحور كل مقاصده حول شهية الأكل وشهية الجنس كما يتجلى ذلك في حديثه المدجج بالطمعيات والغمزات العربية.

ربما يرجع ذلك إلى أننا نجد في الفيلم تقابلا لحساسيتين مختلفتين: حساسية المخرج وحساسية

رسم بصمة أصيلة. خلال تصويره أثاث البيت وأمتعتها وأوانها يترك المخرج الكاميرا تسير على رسلها وكأن كل قطعة احتوى عليها هذا المكان ذهب خالص. وما التأكيد على استعراض مكونات هذا الفضاء الرأقي بهذه الطريقة الرصينة سوى تخوف ربما من إتلاف مفاجئ لهذا الإطار الحياتي الصميم في فترة صاخبة تلاحقت فيها التقلبات الاجتماعية والسياسية.

الذاتي والموضوعي مترابطان ومتلاحمان في مقاربة المخرج للأحداث والتحويلات النفسية والاجتماعية التي تفرزها. وهو ما يؤكد بن عمار باعتماده مونتاغ محتدم وساخن ينبنى على مزاجية الأضداد خاصة في المقاطع التي تتعانق خلالها مشاهد زواج أنيسة بالمجزرة التي تعرض لها العمال. حيث تترايط المشاهد وتتسارع على غرار آلة الطباعة في سرعة دورانها الجهنمية.

ويتداخل مشهد ضجيج محركات السيارات التي تنقل العمال إلى المظاهرة العامة مع الآيات القرآنية المروّلة أثناء الزواج. وفي نفس الوقت الذي يشرع فيه العمال بتوزيع المناشير تظهر يد أنيسة المخضبة بالحناء. ترى أيضا المزيّنة وهي متمكة في تزيين حاجبي العروبن بالكحل ويأتي مشهد هجوم الفرنسيين موازيا للمزيّنة وهي تضع على خد أنيسة نقطة حرقوس. أما مشهد تبادل إطلاق النار فقد توازى مع مشهد النسوة أثناء رشّ العطر على فراش الزوجين وأثناء توزيع المرطبات وعصير الرمان على المدعوين. عندما جرى كمال في اتجاه الجنود الفرنسيين بعد أن سقط الصادق شهيدا بين ذراعيه، قطع ركضه الانتحاري بمشهد أنيسة وهي تبكي بحرقه.

وضاعف المخرج أيضا من فرقة الرصاص المتهاطل من كل جانب توازيا مع دقات النسوة المتتالية على غرفة الزوجين قصد تسلّم قطعة القماش المنقعة بدم العذرية. وعندما سقط كمال صريعا وتضائل صوت الرصاص وصداه تواترت لقطات سريعة لوجوه نسوة أفرطن في وضع مساحيق التجميل وفي التلذذ بمضغ اللوبان.

لقد كان مشهد الرصاص موازيا لمشهد العرس. فتواشجت بذلك مأساة شعب في صراعه ضد الاستعمار مع عذاب شابة أجبرت على الزواج من رجل لم تختره. العريس الذي يدعى نجيب الأندلسي هو بدوره ضحية إذ نراه يطأطأ الرأس منقادا بكل طاعة إلى بيت الزوجة

انتظرنه طويلاً؟ ماذا سيضيف للسينما التونسية ولرؤيتنا للحياة؟ خلال حديث مطول أجريته معه يوم 20 ديسمبر 1975 على أعمدة جريدة "لوطون" (Le Temps) الناطقة بالفرنسية صرح لي بن عمار أنه سيتوقف عن الإخراج السينمائي وأنه لم يعد يؤمن بمستقبل السينما في تونس لأسباب عدة. هل عاوده الحنين إلى صناعة الأفلام من منطلق رغبته في استكشاف الحاضر والمستقبل أم من منطلق الإذعان إلى استرداد الماضي والتبكي على الأطلال؟

السينارست وكاتب الحوار توفيق الجبالي. فهذا الأخير مبدع حقيقي يتمتع بذكاء وقاد. فهو داهية، يحسن الكاريكاتور والجناس والتلاعب بالكلمات وضخ الإشارات الاستغرافية. أما بن عمار فهو فنان الصورة الذي يغريه الصمت والتلميح أكثر مما تغريه حيل الكلام وتوريطاته.

بعد عشرين سنة من الصمت يعود إلينا عبد اللطيف بن عمار بفيلمه الرابع نغم الناعورة. فما هو جديد هذا الفيلم الذي

سجنان

حوار مع عبد اللطيف بن عمار

* لقد رفضت الترويج التجاري لفيلمك "سجنان" الذي أخرجه سنة 1974 وكان ذلك تعبيراً عن رفض القوانين التي تتحكم في السينما في تونس. صرحت لي سنة 1975 أنه ما دامت التشريعات على حالها خاصة فيما يخص الأداء المفروض على الأفلام فإنه لا مستقبل للسينما التونسية في هذه الربوع.

— لقد أردت في تلك الفترة أن أبتعد عن الأوامر الزائفة لبعض المسؤولين والمخرجين وذلك فيما يتعلق بالرؤية المستقبلية للسينما التونسية. كانت تلك طويّاتي في التعبير عن شكوكي في قيام سينما تونسية وطنية تشريعا وتوزيعا خاصة وأن تونس كانت ولا زالت تعتبر جنة للسوق الخارجية. لذلك قررت التوقف عن السينما ورفضت بكل إصرار أن يوزع "سجنان" تجارياً. قلت في نفسي إذا بقيت الوضعية غير واضحة وإذا لم تتم مراجعة الجهاز المتحكم في الضرائب والتسعيرة وإذا لا يقع تنظيم العلاقة بين الموزع والمستهلك وترشيدها فإن السينما لن تشهد أي تقدم. فحتّى وإن وقع توزيع "سجنان" أو "في بلاد الطوارثي" فإن هذين الفيلمين بمثابة أعداء لأفلام الكارثي أو رعاة البقر التي كانت تورّد بكثافة. لذلك رفضنا مسابقة هذه الوضعية التي لم تكن أبداً في صالحنا. فقد كلّفني "سجنان" 55 ألف دينار ولكني قبلت الخسارة ما دامت لم تكن هناك أي محاولات جادة وفعالة لحماية مهنتنا وتطويرها نحو الأفضل. كنت أدرك جيداً أنني ساقبى معزولاً ولكن كان ذلك الحل العملي الوحيد الذي وجدته في حين واصلت مجموعة من المخرجين خداع الجمهور متخفية وراء ما سمته بـ "حادثة نشأة السينما التونسية" وضرورة "التراث والتشمل".

* كيف أتت فكرة إخراج "سجنان"؟

— كان "سجنان" مشروعاً ناتجاً عن ردة فعل وتحدٍ لكل الصعوبات. فبعد "حكاية بسيطة جداً" طردت من "السأتباك" بتعلّة وجوب التخليص من عدد الموظفين. وجدت نفسي حينها عاطلاً عن العمل في الوقت الذي أصبحت فيه رب أسرة. قرّرت حينئذ الهجرة إلى كندا سنة 1971. كنت أنوي البقاء هناك طيلة حياتي. كان ذلك رجولي الكأني. أما الأول فقد تمّ سنة 1965. بقيت سنتين في باريس ثم عدت للمشاركة في "مختار" الفيلم الطويل الذي أخرجه صادق بن عاشرة سنة 1968 وفي شريط "حسن لدلول القصير" 5=2=2. لمّا انتهيت من كتابة سيناريو "حكاية بسيطة جداً" قدّمته لمؤسسة "السأتباك" التي قبلته.

* هل كان هناك في تلك الفترة حوافز وتشجيعات؟

— لم يكن هناك حوافز تذكر. وقع طردي من "السأتباك" عندما قمت بالمطالبة بحقوقى كمخرج لفيلم "حكاية بسيطة جداً" حيث أني لم أنقاض أي أجر بما أنني كنت موظفاً في مؤسسة الدولة. لذلك ذهبت إلى كندا حيث وجدت تسهيلات كبيرة

خاصة وأن فيلم "حكاية بسيطة جدا" شد إليه أنظار العديد من المشاهدين الغربيين أثناء أيام قرطاج السينمائية. هكذا أصبحت إذن بين عشية وضحاها مخرجا لبعض الأشرطة الوثائقية حول المعجزات المسيحية التي وقعت في شمال الكيبك.

* ولكن تونس بقيت في القلب والروح والوجدان-

– أكيد! في تلك الفترة كنت أقرأ كتابا ممتعا يصف فيه الكاتب طرفا مغائرا تماما للظرف الذي كنت أعيشه في الكيبك. يتحدث الكتاب عن الحرارة والقيظ والفوضى والحيوية والبساطة. إنه "المطلق" الرواية الرائعة للجزائري رشيد بوجدر الذي أعلمته بالموضوع وراسلته مرارا لقد تحمس رشيد بوجدر كثيرا لفكرة إنجاز فيلم انطلاقا من روايته. كما ساندني الكنديون الذين أعجبوا كثيرا بالرواية ووعودوني بإنتاج الفيلم أو بالإنتاج المشترك. لقد كانوا يتقنون بي كمخرج استنادا لأعمالي التي أنجزها على عين المكان: أشرطة وثائقية وريبورتاجات ومشاركة دؤوبة في نوادي السينما في الكيبك أين تجري العديد من الحوارات والنقاشات. وقد كان الكندي جان بيار لوفافر هو الذي سيسند إنتاج هذا العمل.

* أنت الذي كتبت "سجنان"؟

– نعم لقد كتبت بالفرنسية ونقله عبد الرؤوف الباسملي إلى العربية.

* ما هي العوامل الفعلية والحاسمة التي حثت إنجاز الفيلم "سجنان"؟

– لقد كان البعد هو الحافز الأول. كنت في مونتريال حيث كانت درجة الحرارة 40 تحت الصفر. لقد كان فيلما هجوميا رافضا لزيف كبير. وكنت متشبها بقول ما أريدت قوله. ففي هذا السياق يكشف كمال الابن اليتيم حقيقة الأمور بينما كان يقرأ الرسائل التي تركها أبوه الشهيد. لقد فهم العلاقة بين الطبقات والرهانات السياسية والتمارسات الرجعية في مجتمع يقود معركة ثنائية ضد الاحتلال الفرنسي من جهة ومعتقداته المتخلفة من جهة أخرى.

* لقد ركزت كثيرا في "سجنان" على النظرات وتعابير الوجه وأسرارها العميقة.

– أعشق هوارد هاوكس المخرج الأمريكي إلى حد النخاع. أحب كثيرا هاوكس في طريقة عمله ورؤيته للأشياء فهو يرى كل شيء ولكنه يتمسك بجزئية واحدة. إنني أحب كثيرا هذه اللغة. ولكن إلى جانب تأثري بهذا الأسلوب كان فن التركيز عندي على الوجه والنظرات وخفقات الأحاسيس ناتجا عن تكويني في معهد الدراسات السينمائية العليا ببباريس وعن عشقي للسينما وكل ما يمثله بالنسبة إلي.

* أثناء المداخلة العاطفية بين أنيسة وكمال بحضور أستاذ الموسيقى الأعمى، ما هي اللحظات والحركات التي كنت حريصا على التقاطها؟

– رأيت أنه من الضروري جدا تأطير النظرتين اللتين تتحاشيان ثم تلك اليد التي تمكّن من الالتحام بين الشخصيتين.

* يعاد مثل هذا المشهد في "عزيزة"، لكن تراءى لي أنه لم يعد سوى صدى أفل للشرارة الأولى التي أفرزها "سجنان".

– أنا أظن أن المخرج أو الكاتب أو الفنان الحقيقي هو الذي يعمل على نفس الفكرة طول حياته. فكبار المبدعين يحاولون تفسير تعلقهم بلحظة معينة دون أخرى. كما أنه علينا التذكر أن "سجنان" رأى النور خلال فترة بازوليني وفيسكونتي حيث أمكن للأجساد في أفلامهما من التواصل بفضل لغة تختلف عن اللغة الاعتيادية. فقد كانت فكرة فيسكونتي مهمة خاصة في المشاهد التي استدلت فيها التصوير بوقع حركة وتوهج نظرة وسحر الديكور الخاشع وليس بالكلام والحوار. لذلك حاولت السير في هذا النسق الذي يعجبني كثيرا. ولكن تجدر الإشارة إلى أن تأطير هذه النوعية من اللحظات المميزة هو في غاية من الصعوبة والتعقيد لأنه لكي تفهمها يجب أن تكون في الوقت نفسه متفرجا حاديا ولكن أيضا متفرجا معجبا ومتواطئا وشريكا لمقاصد المخرج.

الإيقاع والدلالة في أطروحة لوسي بوراسا (1) عودة إلى فعالية الوزن في توليد الإيقاع الشعري وإجمام المعنى

سلوى العباسي بن علي *

وتحديداً من أزمة المعنى في علاقته بالإيقاع الشعري.

فتصلبت من جراء هذا التفكير ، مسلّمت عديده حول قضية الوزن كوّنت في مجملها متناً نقدياً ، تنامي منذ الحركة الرومانسية مروراً بحركة " الشعر الحر" وصولاً إلى ما يسمى " بقصيدة المثنو" أو " القصيدة المرثية".

فكان على أساس ذلك أن تُجّ بالممارسة الإبداعية الشعرية الراهنة ، في مضائق جدالية ، اختلطت فيها السيل أمام الجميع ، شعراء ونقاداً وقراءً ، وأصبح مستقبل الشعر العربي ، كما يلوح من كواها ، مستقبلاً غامضاً ، لم يفلح النقد ومعه الإنتاج الشعري على حد سواء ، في الإقناع بمسوغات قبوله وبقدرته على سدّ ثلمة اللفظ والمعنى وإتقاذ الأسس الجمالية المتداعية ببدائل أخرى تعيد للنص وللشاعر مكانته (2) التي كان يحظى بها في السابق. إذ ظنّ منظرو الحداثة ، الداعون إلى تجريب الإيقاع بعيداً عن فكرة الوزن والنظم ، أن هاتين المقولتين ، إنما هما مقولتان عروضيتان صرفتان ، متحدرتان من نظام تقادمت هيكله وبلبت فلم تعودا كافيتين للإيفاء بحاجات الشعرية الراهنة ولا سيما الدلالية منها.

فكان على أساس ذلك تصوّر البديل الإيقاعي خالياً من محدّدات الوزن والنظم وكان أطرافها وبراها من فضاء الكتابة والمفاهيم النقدية على حدّ سواء ضرورياً ، وهو ما سيمكن الشاعر من أن يمتح من مناهل إيقاعية أكثر رواء وتنوعاً ، تنزلق منها فنون قولية وأنساق تعبيرية ، لم تكن من الشعر بمكان في النظرية النقدية التقليدية ، لكنها غدت ، الآن ، في نظر الكثيرين ، القاع الفريد المحجّب الذي تنبع منه الشعرية الحقيقية والنسج الحيوي الذي سيمد النصوص الحديثة بأسباب الحياة بعيداً عن التقنين والتنميط والتفعيد.

غير أن عقل مفهوم الإيقاع الحديث في نقض مقولة الوزن ومن وراثتها النظم ، لم يسمح بالوقوف على الإمكانيات الحقيقية للقصاصات المنتجة الآن وما فيها من ثراء وتنوع ، كما لم يسمح بتسريح هذا المنتج من حالة التحجّب والتسجّف واليتم



إنه في الوقت نفسه الذي أخذ فيه خطاب الحداثة

الشعرية إنتاجاً وتنظيراً ، يحاصر أكثر من السابق ، مقولة الوزن ، ويشرّع لحدّرها ، وكلّ المتصورات المتوارثة - حسب - عن ثبوت مفهوم صار بائناً للشعر ، في كونه " كلاماً موزوناً مقفى دالاً على معنى" ، أصبح التّصل من القوانين العروضية وعبارات العمود الشعري وشروط نظم القصائد المهمة في تراثنا النقدي العربي القديم ، الملاذ الأوحد ، الذي يتشوف من خلاله المبهشرون بالحداثة ، سبل الخلاص من أزمة الكتابة الشعرية المعاصرة ،

السلطة الرمزية الجمالية، ولم يُسمح بالخروج عنهما. ولكن هذا كان إدراكاً خفياً لقيمة النظم في تأوك شعورية النص وإعجاز النص القرآني على حد سواء. في ضوء وقوع الذهن النقدي القديم - على محدودية أدواته وجهازه المصطلحي في عمق الظاهرة اللغوية المعبرة عن فكرة الائتلاف والانضمام والتناغم التي لم تكن فحسب، رصفاً للألفاظ حسب عيارات النحو والبلاغة والعروض، وإنما كان النظم رابطاً خفياً وضرورياً في نفس الوقت، ليشد أوصال النص داخل نسق حركي تعتمل داخله محصلات التفاعل بين مكوناته، تتراشح منها الدلالة عبر اللفظ والمعنى وعبر التركيب والجوار الصوتي وعبر الصورة والتخيل.

إنّ فالإيقاع من مولدات المعنى الشعري لا مجرد حلية خارجية تضاف إلى ظاهر النص، ويكفي أن نستقري نصوصه القدامى في تراثها النقدي والبلاغي لنظف بمفاهيم على غاية من الأهمية مثل مفهوم القافية - القلفة - فقد عاب القدامى أن تغرق القافية من المجرى الصوتي الدلالي وأن تكون "مرجاً غير ثابتة غير مطبوعة للشاعر في استيفاء المعنى المطلوب، لأن القوافي هي بمثابة قواعد يتركب عليها البناء الشعري ويعلو فوقها فيكون ما قبلها مسوقاً إليها ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها ولا توافق ما يتصل بها" (5).

كما أفاضوا القول في موافقة الألفاظ لأقدار المعاني وإخراج المعاني في أحسن صورة من اللفظ "حتى لكان اللفظ يسابق المعنى والمعنى يسابق اللفظ فلا يكون اللفظ أسبق إلى السمع من المعنى إلى القلب" (6).

الإيقاع والدلالة :

الوزن والنظم في النظرية النقدية الغربية:

يأتي عمل الباحثة الكندية لوسي بوراسا (Lucie Bourassa) الذي سنهته بقراءته في هذا المقال، محاوراً علاقة الوزن بالإيقاع ودورها في خلق مظاهر الثراء الدلالي في القصائد غير الموزونة، لقد انداحت الباحثة بقضية الإيقاع من التصور الضيق لفكرة الوزن قوامه المماهة بين العروض والإيقاع، فاعتبرت أن "أزمة البيت الشعري" (La crise de vers)، لا تعدو أن تكون أزمة مفتعلة، إذاً كان مردّها، حصر الإيقاع في تجسيد القوانين العروضية وعياراتها أو المروق عنها.

التي هو فيها، بسبب عدم قدرة النقد على تنظيم المنجزات الإيقاعية السائدة في مقولات وإنساق واضحة، يمكن تسريبها إلى فهم القارئ العادي وإيجاد مسوّغات قبولها في الذائقة والذاكرة على حد سواء.

لقد سُجّن فهمنا المغلوط لقضية الوزن، في بوتقة العروض وتركاته وتوابعه، التي يجب نقضها لتحرير الروح الإبداعية من مكبلاتها، فتتضخم الإدراك الشكلي الفج للنص وإيقاعه، وتعمقت قيمة الوزن عياراً خارجياً سطحياً، ما فتى يتكبس على فهمنا ووعينا بالظاهرة الشعرية، من حيث أراد مقوّضه دمّه، فكان تضخيم بدائل الوزن أي اللاوزن من المنطلقات النظرية الضالة - التي أشهت مفاهيم إيقاعية خاطئة لم تتعدّ الموروث الخليلي وتنويعاته المحدودة، في حين أنها كانت تسعى إلى إفساد تصورات أكثر فاعلية لظاهرة الإيقاع الشعري.

لقد خفي على هؤلاء أنّ الوزن والنظم، كلاهما، يحمل مدلولاً اصطلاحياً مرجعاً في غاية الأهمية، إذا ما وضع في محله الصحيح من منظومة التفكير النقدي الشعري العربي القديم، إذ إنّهما يصدران عن نسق متكامل من التفكير أنشأ فهم القدامى للنص، الذي لم يكن مجرد متتالية من القوالب الشكلية الجوفاء - كما قد يظن البعض - وإنما كانا حاملين لأبعاد عميقة، عليها ينزل ثقل العلاقة النظامية التي ينهضان بها، سواء في صلب العملية الإبداعية ذاتها أم في صلب النظرية النقدية.

فالتناغم والتآلف وانضمام العناصر الدنيا المكوّنة داخل كلّ متماسك، هو أصل النظم جنساً قولياً بانئنا عن المنثور جنساً آخر حاملاً لمعنى التفرق والتناثر والقلق والصدع، بل إن النظم رابط إيقاعي لم يكن التنظير للشعرية العربية القديمة ليستغني عنه لأنه "ترتيب في الكلام" (3) وفي نظم الكلم تقتضي آثار المعاني وترتيبها، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق وكذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والشوي... مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض (4).

حينئذ يتّضح أنّ الوزن هو سليل وعي القدامى بمفهوم النص في كونه نسجاً ومنظوماً محفوظاً من التناثر والنشاز اللفظي المعنوي، ثمّته النقاد القدامى في قيم جمالية ظلّت متداولة لحفظ النص والثقافة من التلاشي والضياع، فكان الإنراء والتنويع منشدين إلى سلك هذه

المنتجة فيه. وهذا يجعله بعيدا عن فكرة الوزن والقيس لأن الوزن يعني التضارع والتشابه والمعاودة (14). غير أن أطروحة بوراسا جاءت لتوسّع من فكرة ميشونيك وتتجاوزها في الآن نفسه، حيث لا حظت أن تعريف ميشونيك للإيقاع في كونه "التنظيم الذي تكون عليه الدوال اللسانية والماوراء لسانية" خاصة في حالة التواصل الشفوي (والذي تنجم عنه دلالية مخصصة (مختلفة عن دلالة المعنى المعجمي) والتي أطلق عليها "الدلال" (la signifiant) أي القيم الخاصة بكل خطاب دون غيره والتي تلمس آثارها في كل مستويات الكلام (15). إلا أن هذا التعريف يغدو غير قابل للإدراك إذ كيف يمكن تعرّف الآثار الإيقاعية؟

ما الذي يجعلنا نتعرف إلى « كيفية انتظام المعنى داخل الخطاب؟ » كيف نستجليّ تنظيمًا معينًا للإيقاعي (Le Rythmique) إذا كنّا نرفض فكرة القياس وقابلية الإيقاع للوزن؟ (16).

عندئذٍ وجّهت بوراسا الإيقاع وجهة أكثر إجرائية، عند ما أكدت قيمة الوزن لا بوصفه من المحددات العروضية الجاهزة المتوارثة من نبيّن إلى آخر ومن خطاب شعري إلى آخر، وإنما بوصفه الخاصية النظامية أو التنظيمية لإدراك الإيقاع بشكل محسوس، تمكّننا من تمييز كل نسق إيقاعي عن الآخر، حينما وجب أطراح التحديدات المسبقة المتعالية للإيقاع ورصده في سياق النصّ الحيوي المنرك عبر القراءة، لكنّها قراءة حوارية مفتوحة، لا تكتفي بالسطحي المباشر، بل تنظر في كيفية انتظام الأجزاء داخل الكل في محيط صوتي أو تركيبى أو بلاغي معلوم، ممّا يجعلها تنظر بالتدال (significance) لا بالدلالة (signification).

عندئذٍ، أكدت بوراسا أن مفهوم الإيقاع مشكل في حدّ ذاته، ذلك لكثرة المقاربات التي تناولته بالتحديد من ناحية واختلاف منطلقاتها ومنابتها من ناحية ثانية، ممّا يجعل كل تعريف يبدو جزئيا اخترأيا لا يلم بالظاهرة ككل (17).

فالإيقاع هو في حقيقة مواضعته في سلم المدرجات اللغوية والفنية والطبيعية هو إيقاعات وليس مجرد انتظام زمني لعناصر مؤلفة أو مختلفة، ومعنى الإيقاع هو معنى الشكل الإيقاعي أساسا، لذلك، كان الإيقاع "طريقة" مخصصة في الاختلاج (une maniere spécifique de fluer) هذه الطريقة قابلة للقياس لأنها تحمل تجليات

فإنّ حشود الأشكال الإيقاعية المستحدثة في الشعر الغربي المعاصر، لا يمكن بحال من الأحوال أن تدرس بمعزل عن فكرة الوزن (metre) أو النظم، لكن ليس باعتباره نسقا متناهي الأوزان المعلومة، وإنما بوصفه "مجموعة أنساق لها وزنيّتها ونظامها المشفّر المؤلف من انتظامات موزونة في كونها خلقت أنواعا جديدة من الانضمام البنيائي التي تمتدّ على كل مستويات الخطاب الشعري الصوتية والتركيبية والسميائية وحتى الطباعية" (7). أي بمعنى آخر لا وجود للشعر خارج الإيقاع، والإيقاع لا يترك خارج النظم، لذلك فقد أقرّت صراحة " أن الوزن (metre) لم يختف أبدا من الشعر الفرنسي بل إننا نشهد منذ سنوات خلت عودة إلى إحياء تقاليد الوزن ولكن داخل نظمية مستحدثة " (8).

ويعتبر تعليق أزمة الإيقاع " على أزمة المعنى " أهم ما يمكن أن تفضي إليه دراسة بوراسا، لأنها تعتبر أن اختلاف أنساق الإيقاع من نصّ شعري إلى آخر بعيدا عن القالب العروضي المتكرّر، ينجم عنه تباعا وبشكل جبلي اختلاف في أنساق الدلالة الشعرية (9). وفي المقابل فإنّ ترك النظم وغياب الاتساق الوزني (ليس بالمفهوم العروضي) لا يؤدي ضرورة إلى إثراء المعنى (10).

ولكي تحسم بوراسا قضية الوزن الشعري المختلف عن الوزن العروضي، نزلت مفهوم الإيقاع في سياق الخطاب، أي داخل الممارسة الشعرية ذاتها وليس داخل التصوّرات المتعالية المجردة، من ثمة كان عملها - في الحقيقة تنمّة، لما شرع فيه من قبل الدارس هنري ميشونيك (H. Meschonnic) خاصة في مؤلفه: " نقد الإيقاع: الإناسة التاريخية للكلام " (11).

فقد أكدّ ميشونيك قيمة النظر إلى الإيقاع من زاوية الخطاب الشعري (le Discours poetique) بوصفه نسقا تاريخيا ذا صيرورة، من ثمة كان الخطاب حاملا لمفهوم الإيقاع وبذلك يغدو الإيقاع " تنظيمًا لدلالة مخصصة ينشؤها فرد خطاب ما " (12).

حينئذٍ، لا يمكن حسب رؤية ميشونيك، حدّ الإيقاع في مفهوم مطلق قابل للتطبيق على كل الظواهر الطبيعية وعلى كل أشكال التعبير الإنساني، لأنّ هذا يعتبر تعميما يحجب فاعلية الإيقاع داخل كل خطاب على حدة (13) هذا يؤدي بشكل مواز إلى أن حركية الإيقاع من تعدد أنماط الدلالة

لوسي بوراسا تصاً مرجعياً أساساً، دارت حوله معظم المقاربات اللسانية والشعرية والنفسية المختلفة التي بحثت في قضية الظاهرة الإيقاعية (24) فقد كان هذا المفهوم عند الغربيين منذ الستينيات، مثار جدل حثيث واختلافات لا حدها.

وتمثل عمل بنفيسست فيلولوجياً، في إعادة تسريد قصة هذا المصطلح منذ جذوره الإغريقية الأولى، التي تعود إلى لفظ (Ruthmos) الدالة على « معنى الحركة المنتظمة لأمواج البحر » (25)، فاككتشف أن المحمول الاستعاري المجازي قد طغى على الدلالة الحقيقية للإيقاع. فترسبت في تاريخية استعماله سواء عند الفلاسفة الإغريق أو عند الباحثين في الشعرية، أحكاماً مسبقة خاطئة أورثت في اعتقادنا أن الإيقاع هو الانتظام والمعاودة والتشابه، بمعنى مهاماته مع التصور العروضي لمفهوم الوزن (26).

هذه المسلمات ناقشها هنري ميشونيك في أكثر من مناسبة وأكد من خلال ذلك، أن فهم الإيقاع على أنه ظاهرة موزونة منتظمة في تكرارها وتشابهاها، حكم مسبق يضل إدراك حقيقة الإيقاع الحاملة لمعنى التعدد والكثافة والراء وإعادة إنتاج المعنى، الذي هو حصلة غير متكررة لخطابات إنسانية متفرقة مختلفة في منابها الثقافية وفي سياقاتها الاجتماعية التداولية (27).

وبالموازاة، أقرت بوراسا أن فهم الإيقاع بهذه الطريقة الاستعارية المجازية، ينم عن تصورات تعميمية مسقطه، تحصر الإيقاع إما في نسق مماثلة خاطئة بين الظواهر الطبيعية والظواهر الإبداعية البشرية، أو في نسق من التجريدات الفضاغضة التي تؤدي حتماً إلى حصر كل أنواع النصوص الخاصة بترسيمة محضة تهمل الآثار الإيقاعية الخاصة بكل نص والتي تنشأ عن الاختلافات المتصلة بكل سياق خطابي إيقاعي (28). فانزاحت في بحثها عن فكرة التشابه والمعاودة التي شكلت المنطلق المفاهيمي المضلل لقهمننا لظاهرة الإيقاع في الشعر الموزون أو غيره من النصوص التي تبدو خارجة عن النظم العروضي، لا لتتفي قيمة الوزن في تنشئة الإيقاع، وإنما لتدحض مبدأ الانتظام والتفائيس المؤدي بالضرورة، إلى مسالك مغلقة ضيقت على القصائد وتسببت في ظهور أزمة في الشكل والمعنى، على حد سواء، فاعتبرت أن الإيقاع ليس طريقة منتظمة بمعنى أنه يتجاوز « حركة الأمواج المتكررة »، بل

بناثة منتظمة، يحصل من انتظامها وإجماعها المعنى الشعري، فهي تحمل قابلية لأن تخضع لإجراء يوازن بين أجزائها ويقارن كل ما هو متعاقب أو مختلف فيدرك الوزن وتصل الخاص بالعام والجزء بالكل (18).

فالوزن يكون على هذا الأساس زمانياً فضائياً داخل المتخيل النصي يسمح بالعتور على عناصر ارتجاعية دنيا تنضم في سلك من المعادلات (iterations) تؤدي بالموازاة إلى رصد نمذجة (Modalite) تميز الاختلافات والخروقات المنشئة للعبة التعالق والانفراط (19). فإذا كنا نعتبر الإيقاع ظاهرة قابلة للإدراك، فالقياس، فهي بذلك حاملة لتنظيم ذي دلالة، لأنه يحتمل بعداً إنسانياً، تاريخياً، كما أنه يستدعي ملكتي التخيل والإحساس معاً (20).

وهذا يعني أن إعادة طرح قضية الوزن والنظم الإيقاعي تؤدي إلى تجاوز فكرة الإيقاع المحض المجرّد ذات الأصل الاستعاري المضلل (21) ليقع البحث في علاقة الإيقاع بشعرية النص حتى لا تحجب المعنى داخل الأشكال المنتظمة في حين أن جوهر الشعر هو التعدد والقراء والتجاوز.

الإيقاع إشكالية المصطلح / المفهوم ونظمية النص الشعري:

لا غرو أن مفهوم الإيقاع من خلال لفظه، مقولة لم تستقر بعد، مصطلحاً فنياً يسهل استخدامه وتوظيفه في تحليل النصوص الشعرية، سواء في محض الدراسات الغربية أو في محض الدراسات العربية. وهذا يرجع أساساً إلى أن مصطلح إيقاع حمل من الدلالات المجازية الرمزية، أكثر مما حمل من المعاني التي تتيح استخدامه أداة إجرائية يسهل الاشتغال بها على الإنتاج الشعري قديمه وحديثه.

لقد أوضح محمد الهادي الطرابلسي في مقال له (22) أنه « قد طرأ على هذا المصطلح في دراسات الشعر الحديثة من التغيير الدلالي، بمقتضى التضييق والتوسيع الذي حصل لمفهومه، ما أضعف صبغة الاصطلاح فيه، وولد في الكلام عليه صورا مجازية أكثر مما أثبت فيه من الحقائق العلمية » (23).

وفي المقابل نجد مقال إميل بنفيسست (E. Benveniste) يثبت في نفس السياق، غيبة هذا المفهوم وغلبة تداوله الاستعاري، وذلك في نص عدته

اللسانية باللبس المجازي الاستعاري ذاته الذي كان لمواضعة الغربيين على مصطلح "الريتموس".

فإذا كان الثاني مرتداً إلى صورة البحر والأمواج فإن الأول يرتد إلى صورة الوزن الموسيقي بنقراته ومسافاته النغمية المتقايسة. حينئذ أقر الطرابلسي عدم استقرار هذا المصطلح (إيقاع) في الدراسات الشعرية لأنه «كثيراً ما لا تدرك اللفظة مرحلة التجويد المصطلحي والتجريد المفهومي إلا بعد أن تمر بمرحلة التجريب المجازي الشعري» (32).

وهذا يرجع إلى أن المصطلح في أصله لفظ مشتق من الدلالة الموسيقية منقول من عالم اللحن والصوت، وهو عامل موسيقي ضل بدوره طرق استخدامنا له. في مقارنة الظاهرة الشعرية، وظل يؤثر على فهمنا لإيقاعية النصوص. فكان من الثابت أن اقتران لفظة الإيقاع بالصوت والنقر المنتظم على مسافات متقايسة، مثل تعريف ابن سينا الذي نص فيه أن «الإيقاع من حيث هو إيقاع، هو تقدير ما لزمان النقرات، فإن اتفق أن كانت النقرات نغمة، كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محددة للحروف المنتظم منها كلام، كان الإيقاع شعرياً» (33).

كان ذلك مدعاة، في نظر الطرابلسي، لأن يلبس مفهوم الإيقاع بمعنى التوقيع الموسيقي ذي الأثر الصوتي فحسب، فاستنتج أن «الأوزان العروضية التي وضها الخليل في العربية مثلاً، ليست في أصلها إلا صوراً مجردة لإيقاعات كانت قد تحققت في الشعر العربي القديم» (34). من ثمة، دعا إلى ضرورة اعتبار المفهوم الموسيقي للفظ «إيقاع» باعتباره أصلاً وأن ضروب التوقيع التي قد تحضر في الكلام، من قبيل الحركة والتلون والتعبير والتفكير، يجدر أن نجد لها مصطلحاً آخر، غير الإيقاع، فاقترح الطرابلسي أن يكون المصطلح المنشود هو «التوقيع» المثبت في لسان العرب الحامل لمعان توائم الظاهرة الشعرية وغيرها تنبؤ عن مجرد المادة الصوتية (35). «فكل إيقاع توقيع وليس كل توقيع إيقاع» (36). والأوزان العروضية تغدو بذلك فروعاً متولدة عن طاقة إيقاعية أوسع (37).

إن هذا الاستنتاج، قد تنجم عنه مراجعة خطيرة لطبيعة المقاربات الإيقاعية في الشعر العربي، ولتجليات الإيقاع في جسد النص ولوظائفه الدلالية. فاستخدام مصطلح «الإيقاع» قد حصر بدوره الاشتغال على النصوص، في الظواهر

يناقضها في طبعه المتقلب المتغير المتلون بإكراهات الشعور والمعنى، فيغدو بذلك مفهوم الإيقاع معادلاً عندها، لكونه «طريقة مخصوصة في الاختلاج تنمهي مع الخطاب المتعدد المتبدل في «دلالته» (significance) وفي حركيته المنجبة» (29).

لكن هذه الحركية، إن انتظمت، فهي تنتظم داخل سياقها الخاص، فيصبح النظم الجامع البنائي الدلالي لهذا النسق الحركي، بوصفه يحمل درجة عليا من الانسجام والتناغم تسهم في تاديبتها مجموعة من العناصر الصوتية أو التركيبية أو التنغيمية أو السيمائية، تتدخل في خلقها عوامل وإمكانات لا متناهية، تبرز قدرات الشاعر ومداخل قراءة النص. فتكون هذه العناصر قابلة للموازنة والمقايسة لأنها ظاهرة للإدراك الحسي سماعاً أو إبصاراً في معمارية النص الشعري وتكون أيضاً قابلة للتمثل التخيلي الذي تستدعي فيه ثقافة القارئ وذاكرة النصوص (30).

فأضحى بذلك بديهياً أن خرق التناول الاستعاري العروضي للإيقاع، قد أعاد الاعتبار لمقولة الوزن (metre) فإذا كانت هناك قواعد عروضية قوامها التشابه والتكرار، فلا يمكن بأي حال حصول إجماع حول وجود قواعد إيقاعية، لأن العروض هو نتاج النظرية، نظاماً تجريدياً من القوانين الصورية المغارقة حتماً لقوانين إنتاج المعنى. لكن الإيقاع، نابع من الخطاب كامن فيه، إذن هو خاضع لأحوال الذات وتوقعات الدلالة المشروطة بكونها إنتاجاً إنسانياً له تاريخه الخاص. حينئذ يغدو الإيقاع حسب ميشونيك «نظاماً لا ينضج أبداً ليصبح في مستوى التقنين الجاهز المتداول ولا يدرك ذاته على أنه نظام» (31). أما الوزن فهو خاصية الإيقاع في كونه مولداً من موكدات الدلالة غير منفصل عنها، فهو كامن في تلك الفعلية الناعمة التي نلاحظها عبر مقارنة اللغة الشعرية والنسيج النصي الدافق المتماسك في دقته واختلاج عناصره الإيقاعية المتفاعلة فيما بينها.

لكن ما يلفت الانتباه حقاً، هو أن غيبة المفهوم في تاريخ النقد العربي والدراسات الشعرية تحديداً، تقابلها غيبة مماثلة في تاريخنا النقدي العربي، وهو ما أكدّه الطرابلسي بتوحيه التشبيهي الفيلولوجي ذاته الذي أنجزه بنفثينست، حيث أثبت أن لفظ «الإيقاع» لا يمكن أن نستخدمه مصطلحاً فنياً دون إثارة مختلف الإشكاليات

للنصوص بل هو الطاقة المخزونة في النظم باعتباره صانع فرادة النص واتساق بنائه وكثافة معناه.

إن إعادة النظر في مقولتي الوزن والنظم في علاقتهما بالنصوص الشعرية الحديثة، يمكن أن يأخذنا إلى مجال نظري أرحب في مداورة الإبداع الشعري العربي المعاصر الذي رفع أصحابه شعارات التحرر والنقض والمروق والنزق داخل المؤسسة النقدية التي كفت عن إغناء الممارسة الإبداعية. بل زادت في تضليلها وتعمية إعلاناتها المسجفة بالغموض واليتم.

فالشعر، على هذا الأساس جوهره النظم، لا بوصفه مجموعة قواعد خارجة عن النص وملبسات توليد المعنى، ولكن لا يوجد إيقاع خارج الوزن لأنه لا يوجد النص خارج فكرة التماسك والانضمام بين مكوناته - وأثر الإيقاع في الخطاب -، وكذلك ليس الوزن العروضي بمحدداته الضيقة هو أساس كلمة الفاعلية الإيقاعية والدلالة للنقد الشعري، بل كان في وقت ما كما يمكنه أن يستمر، متجسدا من متجسبات الإيقاع حيوية شعرية أكبر دفقا، لا يمكن حصرها داخل قوالب شكلية مجردة.

ويمكن أن نشهد في هذا السياق بموقف القدامى من الوزن والقافية، فإن عاد في نظره أسين جوهريين في قيام نظم النص شكلا ومعنى، فإنه بدأ يدهيها عندهم أن "اللفظ والمعنى والوزن تأتلف فيحدث من اتلاف بعضها مع بعض معان يتكلم فيها" (44).

والشعر يعد منظوما، لا، لأنه مؤلف على الأوزان العروضية، فحسب ولكن لأنه حسن التأليف في انضمام أجزائه ومكوناته يولد المعنى وهذا ما باح به، تعريف الجرجاني للنظم: «إن النظم هو وضع الكلام الوضع الذي يقتضيه علم النحو، والنحو هنا لا ينحصر بالإعراب بل يشمل كذلك علم المعاني والبلاغة والبيان والبديع ويدور حول الشكل لا المعنى، فيتناول الصناعة والاختيار والتحسين، والشكل لا يتعلق باللفظ المفرد بل بموقعه في الجملة، ولا بالجملة بأكملها، بل بالتألف مع جاراتها» (45).

فإذا كان من حق الشاعر أن يرقع عن وزن العروض ليتحرر، فليس من الجائز أن يرقع الشعر عن النظمية، فعالية بنائيه تحقق اتساق البنية والمعنى، مهما كانت درجة التبديل في سحنة النص ومعمار الشعري من آثار

الصوتية دون غيرها، بمعنى ثبوت الرؤية العروضية لوزنية الشعر، ولم يستقم المصطلح أداة إجرائية فعالة في الولوج إلى ضروب التوقيع الأخرى الحاضرة في الكلام من نوع ترتيب الحركة وتنسيق الألوان وحسن توزيع وحدات الفكرية في السياق (38). هذا ما قد يفسر؟ حسبه؟ بقاء المصطلح متصورا نظريا غائما ومصطلحا رجراجاء قلقا سائبا والخلاف بين دراسيه كبير (39).

ولوعدنا إلى مصطلح الوزن ومن ورائه مقولة النظم، تبيّننا على العكس مما تعلق بمجازية الدلالة المصطلحية المضللة للإيقاع الشعري في تداوله اللساني في خلفيته المرجعية النقدية، أن لغة الاصطلاح النقدي عند العرب القدامى، رغم أنها كانت ذات محمول مجازي واضح مشحون بدلالات استعارية كثيفة، إلا أنها كما أثبت ذلك توفيق الزبيدي في أطروحة حول المصطلح النقدي العربي القديم (40) كانت في مجموعها تصدر عن نظرية نقدية متجانسة قائمة الذات، وأن مصطلحات الشعرية العربية القديمة، تدور حول مرجعين داليتين هما: صورة اللباس وصورة العقد (41). اللتان هيمنتا على الإستعمال اللغوي المجازي للنقاد القدامى وعلى فهمهم لكثافة الشعرية ووقعها. فكل ما استعمله النقد العربي القديم من مصطلحات النظم والنثر والضم والعقد والنسخ والتوشيح وغير ذلك... إنما كان حقلًا مصطلحيا مفاهيميا متجانسا انتظم في خيط دقيق مشاع وما شاع ثبت (42).

إذن فما يبحث عنه في هذه النظرية ومحمولها المجازي، هو الضم والتماسك الذي ينهض على العقد والنسخ، وينهض عليه أيضا متصور النص، كما توكل إليه مهمة الحفاظ على هذا المتشاكل المضموم المنظوم وإليه ترجع جل الأحكام المعيارية في تفضيل الشعر على النثر عند العرب القدامى، لأن العقد يعلق والنص يظهر بالتألفه وتماسك نسجه وأفضلية كل منظوم على كل منثور تعود إلى كون النثر مجال التعرّف والتبدّد فالضياغ (43).

حينئذ كان النظم رابطا تكوينيا جوهريا في نشأة النصوص واستمرارها كما رأينا عن الجرجاني وغيره ونظم النص هي وزن خفية غير مقيسة القياس العروضي الحسابي الفج، الذي يغيب إمكانات النص الإيقاعية ويوجب فاعلية الوزن في رشح الدلالة وإجماعها. وليس الوزن هو الطاقة الصوتية المسموعة المنغمة

أكدتها وفشلت في أن تثبت مستقبل الكتابة الشعرية المعاصرة على أرضية مستقرة تعيد إلى النقد الشعري توجهه وتصنع له منزلته الحقيقية في الذاكرة والتاريخ خاصة وأنه يبحث عن ذاته في ظل ثقافة، باتت تواجه كل عوامل دحرجها المدججة بوسائل القضاء على أسباب وجودها وأصولها والنظم من أعنى ما كان يسد على إنتاجها الشعري منفذ التلاشي والخراب؟

التجريب والتشكيل والتفضية.

ألا يصبح هذا التصور، دالا على زيف ما راج ودرج استعماله من مصطلحات في متننا النقدي المعاصر التي تراكمت بشكل مغلوط مثل مصطلح "الشعر الحر" وشعر التفعيلة" وقصيدة النثر" وغير ذلك؟

هل أنها تصدر في مجموعها عن رؤية وزنية متشابهة، حاولت أن تنقض المنظومة النقدية الجمالية السابقة، لكنها

الاحالات :

(1) لوسي بوراسا (Loucie Bourassa) (1960)، باحثة من أصل كندي وأستاذة الأدب في جامعة لا فال (Laval) بكندا، والمقال هو محاوراة لكتاب لها يحمل عنوان: الإيقاع والدلالة: أنساق إيقاعية في الشعر المعاصر؛

RYTHME ET DES PROCESSUS RYTHMIQUES EN POESIE CONTEMPORAINE, les editions balzac, Montreal, 1993, (450.p)

وكتابها مأخوذ من أطروحة دكتوراة أعدتها سنة 1992، فحازت بها جائزة "التميز" في صنف العلوم الإنسانية من أكاديمية Les Grands Montreiaux. وقد احتوى مقدمة وأقساماً ثلاثة وخاتمة في المصادر والمراجع والإحالات وقبولاً. رصدت في مقدمتها منطلقات بحثها وأهدافه. ثم تولت مقارنة قضية الإيقاع الشعري في علاقته بالمعنى:

عبر أقسام ثلاثة كبرى:– عنتيت في القسم الأول بالنظر في مفهوم الإيقاع الشعري من خلال تتبع جذوره المعجمية اللسانية ومختلف التحديدات التي أسندت إليه في المتون النظرية النقدية الغربية اللسانية والإنشائية والموسيقية. وأشارت في خضم هذا الجدل أهم الإشكالات التي حثت بالمفهوم وتطور جراءها وعي الثقافة الغربية بقضية الإيقاع في علاقته بمختلف أنواع الخطاب الإبداعي الإنساني المعاصر وخاصة في النصوص الشعرية ومنها أشارت إلى صلة الإيقاع الشعري بالوزن وتجليات الظاهرة في خصائصها المدركة زماناً ومكاناً.

– أما القسم الثاني فقد اهتمت بمكونات الظاهرة الإيقاعية ومقوماتها داخل الخطاب الشعري سواء في المستوى السطحي الأدنى (التركيب النحوي والمكونات الصوتية الصرفية والنبر والتنغيم) أو في مستواه الإنشائي الخطابي العميق، حيث تنعقد الصلة الحقيقية بين اللفظ والمعنى وتنتج الدلالة. ولتترجف في هذا السياق إعادة النظر في مفهوم الوزن الإيقاعي عبر جملة من الأدوات المنهجية التي رأت أنها ضرورية في مقارنة النصوص الشعرية خاصة غير الموزونة منها ذات الكثافة الدلالية.

– أما القسم الثالث والأخير فقد جسّد القسم التطبيقي لبحثها وفيه خصّصت الباحثة نماذج من المدونة الشعرية الفرنسية المعاصرة بالتحميل والمحاوراة، جون تورتال (Jean Tortel) وميشال فان شاندا (M.v.Shendel) وأندري بوشي (A. du Bouchet) واستطاعت أن تجد مداخل جديدة لتعرف طرق استخدام الظاهرة الإيقاعية الشعرية ودورها في تشييق الدلالات وصنع حدائق النص الشعري الفرنسي في بني منتظمة وحركية في الآن نفسه. ثم ختمت بضبط أهم ما توصلت إليه من نتائج لتوسع الباحثة مجال القضية الإيقاعية وتفتح المجال أمام إعادة طرح سؤال الوزن في علاقته بالخطاب الشعري وإنتاج الدلالة.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبده ومحمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1988، ص. ف. ق من المقدمة.

(4) المرجع السابق، ص. 40.

(6) عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د. ن. الجزء الأول، ص. 115.

(7) لوسي بوراسا، الإيقاع والدلالة، المرجع السابق، ص. 11.

(8) المرجع السابق، الصفحة السابقة.

(9) نفسه، ص. 12.

(10) نفسه، الصفحة نفسها.

(11) Henri Meschonnic, CRITIQUE DU RYTHME : ANTHROPOLOGIE HISTORIQUE DU LANGAGE lagrasse, Verdier, 1982.

- 12 (المرجع السابق ، ص. ص. 647، 648. ذكرته بوراسا ، ص. 15 .
- 14 (ميشونيك ، ص. 147، ذكرته بوراسا ، ص. 37.
- 16 (بوراسا ، الإيقاع والدلالة ، ص. 22 .
- 18 (نفسه ، ص. 31.
- 20 (نفسه ، ص. 33.
- 21 (اعتمدت بوراسا مثل ميشونيك مقالاً هاماً للساني إميل بنغنيست أثار الإشكال الفيلولوجية الحافة بلقضية الارتفاع وتحديداته اللغوية المختلفة باعتبار أن لفظ الإيقاع Rhythmos الإغريقي الأصل كان يعني ، « الحركة المنتظمة للأمواج » بما تحمله من مدلولات استعارية تصل الإيقاع بالبحر وتحدس الإيقاع في الظواهر الطبيعية التي تختلف اختلافاً كلياً عن الظواهر الإبداعية البشرية.
- Emile Benveniste: La Notion du rythme dans son Expression linguistique in PROBLEME DE LINGUISTIQUE GENERALE, Ed. Gallimard, Paris, 1966, p-p327-335
- 22 (محمد الهادي الطرابلسي ، في مفهوم الإيقاع ، حوليات الجامعة التونسية ، ج. 32، 1991
- 23 (المقال نفسه ، ص. 7.
- 24 (إميل بنغنيست ، الإيقاع في موافقة اللسانية ضمن " إشكالات اللسانيات العامة " ، المرجع السابق ، ص. ص. 327-328.
- 25 (المرجع السابق ، ص. 327، 328.
- عبارة Rhythmos تتألف من Rheo بمعنى " المسيل " (couler) لذلك فقد دلت في الأصل على « حركة الأمواج المنتظمة إلى حدّ . mouvement plus ou moins regulier des flots
- 26 (لوسي بوراسا ، الإيقاع والدلالة ، نفسه ، ص. 23.
- 27 (هنري ميشونيك ، نقد الإيقاع ، نفسه ، ص. 225، ذكرته بوراسا في الصفحة 22
- 28 (لوسي بوراسا ، نفسه ، ص. 22.
- 29 (في النص الفرنسي " une maniere particuliere de fluer " ، المرجع السابق ، ص. 31 .
- 30 (المرجع السابق ، ص. ص. 43-76 فصل، الوزن ، الإيقاع والمعاداة .
- 31 (هنري ميشونيك ، نقد الإيقاع ، المرجع السابق ، ص. 225.
- 32 (محمد الهادي الطرابلسي ، المقال السابق ، ص. 13 .
- 33 (ابن سينا كتاب الشفاء من جوامع علم الموسيقى تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ، 1956 . ص. 81 . ذكره الطرابلسي في مقاله ، ص. 18.
- 34 (المقال السابق ، ص. 20.
- 35 (المقال السابق ، ص. 18 .
- 36 (المقال السابق ، ص. 19.
- 37 (المقال السابق ، ص. 20.
- 38 (المقال السابق ، ص. 17.
- 39 (المقال السابق ، ص. 13.
- 40 (توفيق الزيدي ، المصطلح النقدي إلى القرن الخامس ، دراسة المادة الاصطلاحية وخصائص نظامها ، أطروحة دكتوراه الدولة (مجلدين) إشراف حمادي صمود 1994-1995 بحث مرفوع في كلية الآداب بمنوبة تحت رمز T.877
- 41 (المقال السابق ، ص. 64.
- 42 (المقال السابق ، ص. 62.
- 43 (المقال السابق ، ص. ص. 88، 89، 90.
- 44 (رأي قدامة بن جعفر (ص 337 هـ) أورده مصطفى الجوزو ، نظريات الشعر عند العرب : الجاهلية والعصور الإسلامية ، دار الطليعة ، بيروت ، ط 1 ، 1981 . ص. 19 .
- 45 (عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، نفسه ، ص. 45.

دور النصوص في تحديث ملامح تاريخ المسكوكات في العهد الزييري

543.361 هـ / 148.972م

محمد الغضيان*

كل الوثائق الأخرى المتصلة به من نصوص مختلفة أدبية (كل أنواع النصوص الإخبارية للإخباريين القدامى) وفقهية (التوازل أو الفتاوى)، هذا إلى جانب وثنائق الأرشيف رغم قلتها. وأصبح بذلك العلم الذي يفيد في تطور نظرتنا للتراث الوطني والعالمي والمخزون الكبير من النقود الموروثة عن السلف والتي تمثل رصيداً هاماً جداً ومادة خاماً لاختصاصات متعددة لدراساتها والإفادة منها.

وهنا سوف نساهم في دراسة جانب من جوانب تاريخ المسكوكات من زاوية محدّدة. وهذا التحديد يشمل المكان والزمان، نوع الوثائق المعتمدة، فيالنسبة للوثائق اعتمدنا على نوعين من النصوص: الأدبية والفقهية (إضافة للمسكوكات كوثائق رسمية وضرورية) لدراسة بعض خصائص تاريخ المسكوكات في العهد الزييري بإفريقية. ويتمثل العمل عموماً في محاولة جرد لمسميات النقود في أفريقية في القرن الرابع (النصف الثاني) والقرن الخامس من خلال هذه النصوص، ثم ترتيبها في جدول مفصل يحمل البيانات الزمانية والمكانية.

وفيد هذا النوع من البحوث في التعرف إلى "الذهنية الاقتصادية" أو "ذهنية السوق والتعامل بالنقود" لسكان أفريقية في الفترة المدروسة. وهو ما يندرج ضمن تصور أوسع لملامح ثقافة العصر في العهد الزييري الذي به نتمكن من تفسير ظاهرة إسناد الأسماء (للقود هنا)، ودورها في تحديد خاصيات الاقتصاد النقدي، ودرجة وعي السكان بالتغيرات الحاصلة فيه.

لقد تعددت مسميات المسكوكات في العهد الزييري من خلال النصوص المتوفرة التي تكمل السكك في رصد أهم ملامح التاريخ النقدي أو تاريخ السكة في عهد بني زيري وخاصة بعد ثورة المعز بن باديس ضد الخلفاء الفاطميين سنة 440/1052 وقطع علاقة الولاء التي كانت تربط الدولة الزييرية بالخلافة الفاطمية (1)، حيث لا نملك حولها الكثير من المسكوكات التي لا بد من دراستها

إن علم المسكوكات أصبح من بين أهم العلوم التي تثري البحث عن الحقيقة التاريخية وتساعد كثيراً في كشف عديد الجوانب التي كان يسودها الغموض من قبل. وليس التاريخ الاقتصادي وحده الذي يشغل تفكير المختصين في هذا العلم، إنما اتسع مجال عملهم وبحثهم وتفسيرهم ليشمل جوانب تاريخية أخرى كالتاريخ الذهني والإيديولوجي، التاريخ الاجتماعي، التاريخ السياسي، التاريخ الفني... فهذا العلم لم يعد يقتصر على دراسة القطع والمجموعات من النقود دراسة تقنية فقط. بل تعدى ذلك ليشمل

* أستاذ بالمعهد الوطني للمكتبة والإعلامية وباحث مختص في التراث والآثار علم المسكوكات الإسلامية.

لكن ما رصدناه في النصوص المصدرية المتوفرة لا يمدنا حالياً إلا باسم واحد وهو النقود (الدنانير) الطرابلية. وبخصوص الدنانير الطرابلية المقصودة هنا هي التي ضربت خلال النصف الثاني من القرن الخامس ولا يمكن أن تتجاوزها. فالسؤال الموجه للمازري " عن الدنانير الصفاقسية المسماة بالربعية وفي إفريقية دنانير تسمى ثلثية ولواتية وسدسية هل يجوز بيعها بالمرابطة والطرابلية متفاضلاً نقداً ما فيها من الذهب" (8). وبما أنه ذكر الدنانير الصفاقسية التي ضربت بين 493.449 هـ / 1057. 1100م فإن الطرابلية لا تتجاوز ذلك التاريخ. وهذه الدنانير الطرابلية المضروبة بطرابلس العرب تتميز بارتفاع قيمتها مقابل النقود المضروبة بإفريقية، وهي مساوية تقريباً للنقود المرابطة المعاصرة لها لما تتميز به من ارتفاع نسبة الذهب بها.

2. الأسماء المنسوبة إلى الأشخاص، الحكام، أو الأسر الحاكمة :

لقد أوردت النصوص وخاصة منها الفقهية اسم الدنانير المرابطة وهي المضروبة من قبل الدولة المرابطة في النصف الثاني من القرن 11/5. وقد راجت هذه الدنانير بإفريقية في تلك الفترة لعدة أسباب أهمها نقص كميات النقود المضروبة بإفريقية نفسها نظراً لقلة المعادن الثمينة. وهذا النقص نتج عن الاضطراب الداخلي والخارجي الذي أحدثه قدوم القبائل العربية من بني هلال وسليم لإفريقية منذ سنة 441 هـ تقريباً (1).

3. التسميات المتعلقة بالقيمة والعار والصرف :

كما تبين لنا المصادر تسميات أخرى متعلقة بالقدر أو الكمية من معدن غير الذهب في الدنانير وغير الخضة في الدراهم. فبالنسبة للدنانير حسب السؤال الموجه للمازري عن الدنانير الصفاقسية المسماة بالربعية... أصبحت تغلث بالفضة. فقد أجاب المازري " أما ما ذكرت من أصناف السكك المشوشة والغالب في الغش هو الثلث فادنى" فالغش لا يتجاوز الثلث من وزن الدينار قياساً على الحلي المركب من ذهب وفضة. (2) وقد كان صاحب السكة يضيف إلى الدنانير المرابطة والطرابلية

من هذه الناحية. إن النصوص التي سنعتمدها تنقسم إلى نوعين من النصوص : النصوص الفقهية الواردة في الفتاوى وهي أغلب الوثائق التي اعتمدناها، والنصوص الأدبية الأخرى التي تمدنا ببعض المعلومات التي لها علاقة بتاريخ المسكوكات الزيرية. ويمكن تقسيم هذه التسميات إلى ثلاث أقسام : الأسماء المنسوبة إلى الأشخاص أو الحكام والأسر الحاكمة، ثم الأسماء التي تحيل إلى القيمة العددية والعار. وهناك تسميات أخرى.

1. الأسماء المنسوبة إلى المجال :

إن أسماء المسكوكات المنسوبة إلى المجال الذي ضربت به تتضمن تقسيماً ذاتياً فمنها ما هو مضروب داخل حدود إفريقية، وما هو مضروب خارجها. وقد جاءت تسميات المتعاملين بها ترجمة للوضع النقدي القائم بإفريقية آنذاك. فقد عمد الناس في تعاملهم بالنقود إلى التمييز بين ما هو مضروب داخل إفريقية وما هو مضروب (2) خارجها.

أ- أسماء المسكوكات المضروبة داخل إفريقية :

لقد ذكرت النصوص الأدبية أسماء الدنانير المهدية (3) والسفاقسية (4) والسوسية (5) وهي دنانير ضربت بعد القطيعة مع الخلافة الفاطمية عندما استقر بنو زيري بالمهدية واستقلال الناصر بن مليل البرغواطي ثم ابن عمه حمو بسفاقس إلى سنة 493 هـ / 1100م (6). كما تذكر المصادر الدراهم القروية ويتعلق ذلك بالنصف الثاني من القرن الرابع هـ / 10م (7).

لقد اصطلح السكان على تمييز النقود المضروبة بإفريقية باستناد مسميات لها تترجع عيارها (نسبة الذهب فيها) والقيمة الصرفية لها. وإذا ما وجدت تسميات مختلفة لنقود ضربت في مجال واحد فهي دليل على اختلافها عن بعضها البعض من حيث الشكل والمضمون. وبالتالي فإن ذلك يمثل تحديداً دقيقاً وواضحاً لها ومترجماً لما يميزها من ارتفاع أو هبوط قيمة.

أ-ب- أسماء المسكوكات المضروبة خارج إفريقية :

وهي أسماء كثيرة حسب ما ورد في وثائق الجنيزة

ربع نحاس يسمى "دبعي" أو خمس يسمى "خماسي"، أو "سداسي". (15) أم أنه يمكن أن تكون أجزاء دراهم (أثمان وأثلاث...) خاصة وقد تبين وجود الأثمان في سكة الدراهم خلال العهد الزييري؟

وقد ذكرت الدراهم القديمة والجديدة دون تحديد الفترة الزمنية الخاصة بهما. والقديمة أكثر فضة والجديدة أقل وعيارها منخفض، وهو دليل على أن معدن الفضة غير متوفر بكميات كبيرة. وإذا أردنا تأريخ هذه الإشارة فهي لا تتجاوز سنة 443 هـ / 1051م بالنسبة لإشارة التونسي وسنة 460 هـ / 1068م بالنسبة للسيوري إذا ما كانت الإشارتان منفصلتين. أما إذا كان الأمر يتعلق بإشارة واحدة فلا تتجاوز سنة 443 هـ. وهو ما يتطابق مع تغير السكة منذ سنة 444 هـ / 1049م عندما أصبح صرف الدينار الجديد 35 درهما (16).

وقبل الانتهاء وردت إشارة أخرى حول تسميات أخرى تكاد تكون غامضة فقد سئل القايسي "عن مركب بين أشراك سافريه أحدهم إلى صقلية فأعطاه بعض الشركاء رباعية وقال له اشحن لي بها في خاصتي" (17) فما المقصود بالرباعية؟. وفي سنة 336هـ/848م أرسل المنصور إلى الأستاذ جونز "الف دينار رباعية منصورية" (18) فهل أن الألف دينار تسمى رباعية؟ أم المقصود أربع دنانير؟

قدر ربعها فضة فتخرج "رباعية" (3)، وأجاب أبو الفرج عنها فقال "وأما الدنانير الصفاقسية الربعية والثلثية فهل يجوز بيعها بالوزن لما فيها من الفضة أوبيعها بالذهب مراطة أو مفاضلة" (4) وعلى ضوء ذلك يتبين أن الدنانير الثلثية والربعية والسدسية يقصد بها القدر من الفضة الذي تحويه. وبالتالي لا يمكن قبول ما ذهب إليه إدريس من أن الدنانير الصفاقسية المسماة بالربعية سميت كذلك لأن قيمتها تساوي ربع الدينار العادي (التميمي) (5). مع العلم أن الدينار التميمي كان مغلوفاً بالفضة أو بالنحاس لأن صرفه بالدنانير المعاصرة الأخرى المرابطية والموطاسية يؤكد انخفاض قيمته. (انظر الجدول المصاحب).

وقد سميت الدنانير أيضاً نسبة إلى قيمتها الصربية "الثمانية" أو "السداسية" ويؤكد ذلك سؤال طوح على القايسي "عن تزوج امرأة بثلاثمائة دينار قيمة كل دينار ثمانية دراهم" (14).

وأطلق على الدنانير السنية المضروبة زمن القطيعة في عهد المعز بن باديس بـ "التجارية". ويذكر ابن شرف أن هذا الدينار ضرب سنة 441 هـ / 1049م.

هذا أطلق على الدراهم اسم "القطع الثمنية" و"القطع الثلثية" فهل يعني ذلك القدر الذي تحويه من النحاس؟. لقد تحدث الجزنائي (ق 10 هـ) أن الدرهم المضاف إليه قدر

جدول لتسميات الدنانير

النسبة إلى	التسميات	الفترة	المقتطف	المصدر
الأسماء المنسوبة إلى المجال	المسكوكات المضروبة بإفريقية			
	الدنانير المهدية	449-501 هـ 1057-1108 م	"وشرط أن يجهزها بألفي دينار مهديّة"	الونشريسي، 324/3 فتاوي المازري، ص 120

الدنانير الصفاقسية	449-493 هـ 1105-1106 م	- "سئل المازري... عن الدنانير الصفاقسية المسماة بالربعية" - "و زعم القائم أنه لم يدفع إلا ثمانين صفاقسية"	- البرزلي، 6349. ور 79 ظ. الونشريسي، 305/6. - المازري، ص 291.
الدنانير السوسية	1/2 الثاني من القرن 5 هـ 111 م	- "سئل أبو القاسم القاري السوسي عن تزوج امرأة بخمسين ديناراً مرابطة الثقد مئتا عشرون... فأخذت رجلها الذي دخلت به وقيمته مائة وخمسون ديناراً من هذه السوسية".	- الونشريسي، 294/3
الدنانير اللواتية	=	"... وفي إفريقية دنانير تسمى ثلثية ولواتية"	- البرزلي، 6349، ور 79 ظ. الونشريسي، 305/6.
المسكوكات المضروبة خارج إفريقية			
الدنانير الطرابلسية	=	"عن الدنانير الصفاقسية... هل يمكن بيعها بالمرابطة والطرابلسية..."	- ن. م. س.

المسكوكات المضروبة خارج إفريقيا				المسكوكات المنسوبة الى الأشخاص والحكام...
-ن.م.س.		منذ 450 هـ 1058/م	الدنانير المرابطية	
				المسكوكات المنسوبة إلى كمية الفضة التي تحملها
البرزلي، 6349، ور 79 ظ؛ الونشريسي، 305/6	و في إفريقية دنانير تسمى ثلثية	1/2 الثاني من القرن 11/5	-الدنانير الثلثية	
=	و عن الدنانير المسماة بالربعية	=	الدنانير الربعية	
=	و في إفريقية دنانير تسمى... سدسية	=	الدنانير السدسية	
البرزلي، 6349، ور 25 و	سئل ابن محرز عن ثبت لها من قبل ولدها الغائب دنانير ثمانية أو سداسية	ق 11/5	الدنانير السدسية	المسكوكات المنسوبة إلى القيمة الصرفية
=	سئل القايبي عن تزوج امراة بثلاثمائة دينار قيمة كل دينار ثمانية دراهم	=	الدنانير الثمانية	

تسميات أخرى	الدنانير القديمة والجديدة	=		ابن عذاري، ج، ص 279
	الدينار التجاري	زمن القطيعة	“وفيها ضرب الدينار المسمى بالتجاري”	ن.م.س.، ص 287
جدول لمسميات الدراهم				
النسبة إلى	التسميات	الفترة	المقتطف	المصدر
المسكوكات المنسوبة إلى	الدراهم القروية	1/2 الثاني من القرن 4 هـ/ 10 م	“وكانت الدراهم القروية خمسة عشر درهما ونصف”	ابن ميسر، المنتقى، ص 171.
نسبة إلى كمية غير الفضة	القطع الثلثية	=	“سئل التونسي عن مراطة القطع الثمنية بالقطع الثلثية”	البرزلي، 6349، ور 78
	القطع الثمنية	=	=	=
تسميات أخرى	- الدراهم - الوازنة - الدراهم - الناقصة			الونشريسي، 456/6

الدراهم القديمة والجديدة	ق 11/5	- سئل التونسي عن مراطة الدراهم القديمة بالجديدة المحدثة الآن - سئل السيوري عن بدل الدراهم القديمة بالجديدة من غير موازنة	- البرزلي، 6349، ور 78 ظ - البرزلي، 5430، ور 195 و
--------------------------------	--------	---	---

(وبالنظر إلى العيار)... وكل هذه الاعتبارات هي التي تتدخل في تحديد قيمة النقود، لذلك تناغمت معها التسميات المختلفة.

لهذا كان ولا بد من إعادة النظر إلى أهمية النقود والوثائق المتعلقة بها - خصوصا النصوص المتحدث عنها - في تحديد جانب من جوانب ثقافة السوق في إفريقية في القرنين الخامس والرابع الهجري. هذه الثقافة التي أسهمت عدة ظروف في بلورتها دون قصد، إذ أنها ثقافة متكيفة مع الظروف، ولبية لها. وهذه الثقافة هي ترجمة لمعاملات اقتصادية ونقدية (خصوصا) مختلفة ومرتبطة بما هو متوفر من نقود وبالتالي هي مفسرة للوضع الاقتصادي - النقدي عموما.

إن النصوص باختلاف أنواعها تساهم في إثراء معرفتنا أولا بالوضع النقدي لإفريقية في العهد الزيري وخصائصه المميزة له، وثانيا بالذهنية المميزة لسكان إفريقية.

إن هذه التسميات تمدنا بفكرة هامة حول كيفية تعامل الناس في القرن الرابع والقرن الخامس /11-10م بالمسكوكات فقد تمكنوا من وضع جهاز كامل للتسميات والمصطلحات التي تعبر عن ذهنياتهم الاقتصادية بالخصوص. وقد تعارفوا على استعماله دون تحديد للمكان والزمان والأشخاص. إن هذه الذهنية تختلف عن ذهنية السلطة والتي أشرفت على ضرب المسكوكات ولم تضع لها أسماء معينة. هذه الأخيرة التي اصطلح عليها سكان إفريقية خلال هذه الفترة من عامة وتجار بالأخص، كانت الحاجة إلى وضعها ملحة في السوق بين المتعاملين، فكان ذلك علمهم بالوضع الاقتصادي والنقدي (خصوصا) المميزان للمنطقة. وتتضمن هذه التسميات إحالات إلى قيمة المسكوكات المتحدث عنها إن كانت جيدة أو هابطة، قديمة أو جديدة، مضروبة في إفريقية أو خارجها، وزنها شرعي (عدي) أو منخفض ومن ثمة التفريق والتمييز بينها على أساس المجال المنتمية إليه، الحاكم المشرف على ضربها، القيمة الصرفية لها

الاحالات :

1. انظر حول ذلك إدريس (هادي روجي)، الدولة الصنهاجية، تاريخ إفريقية في عهد بني زيري من القرن 10 إلى القرن 12، ترجمة حمادي الساحلي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1992، ج 1؛ محمد الغضبان، تاريخ المسكوكات في العهد الزيري، دراسة لنيل شهادة الدراسات المعمقة في التراث والآثار نوقشت في مارس 2003.
2. المضروبة أي المصنوعة، وهي من فعل ضرب يضرب النقود أي صنعها، وهي مرادفة لفعل سك يسك سكا ويفيد نفس المعنى، والوظيفة تسمى الطبع والضرب والسك والختم يمكن الرجوع الى ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، ط 3، 1994، م 1، باب "الباء"، ص 543؛ بيروت، 1990، م 10، باب "الكاف"، ص 440 الداعي إدريس، عيون الأخبار وفتون الآثار، السبع الخامس، تحقيق مصطفى

- غالب، بيروت، 1975، ص 316 طبع الدنانير والدراهم باسمه بالمنصورية فتوى للخمى، البرزلي، مسائل الأحكام، 6349، ور 41، ط 45، الماوردي، الأحكام السلطانية والولايات الدينية، تعليق خالد عبد اللطيف السبع العلمي، دار الكتاب العربي، ط 1990، ص 273، ابن خلدون، المقدمة، ص 262، القلقشندي، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، نسخة مصورة عن الطبعة الأميرية ومزيلة بنصوبيات واستدراكات وفهارس تفصيلية وعلى دراسة وافية، مصر، ج 3، ص 439 : " وتطبع بدور الضرب : ابن عذاري البيان المغرب، تحقيق ومراجعة ج.س. كولان وإليفي بروفسال، بيروت، ط 2، 1983، ج 1، ص 278 : وأمر أيضا بسك ما كان عنده من الدنانير التي عليها أسماء بني عبيد فسبكت وكانت أموالاً عظيمة ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر، (د ت) ص 261.
3. الوثنيريسي، المعيار المغرب والجامع المغرب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس والمغرب، خرجه جماعة من الفقهاء بأشراف محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981 ج 3، ص 324.315.291، كذلك فتاوى المازري، جمع وتحقيق الطاهر المعموري، تونس، 1994 ص 120.
4. البرزلي، جامع مسائل الأحكام، مخطوط المكتبة الوطنية، عدد 6349، ور 75 ط، ونشروسي، ج 6، ص 305، فتاوى المازري، ص 291.
5. الوثنيريسي، ج 3، ص 294 في فتوى لأبي القاسم القاري السوي
6. انظر حول هذين الشخصين : إدريس (هـ ر)، الدولة الصنهاجية.
7. ابن ميسر، المنتقى في أخبار مصر، انتقاء تقي الدين أحمد بن علي المقرئ، حققه وكتب مقدمته وحواشيه ووضع فهراسه أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمي الفرنسي للأثار الشرقية بالقاهرة، 1981، ص 171. وتؤكد ذلك الرسالة المبعوث من القيروان إلى مصر من قبل تاجر قروي سنة 390 هـ - / 1000م طالباً من صديقه أن يبتاع له من أسواق الفسطاط بالدراهم القروية. وهذه شهادة مباشرة ومعاصرة وهي شهادة تجعل من نص ابن ميسر أكثر مصداقية وتوجد هذه الرسالة بمجموعة وثائق الجنيزة التي درسها غويتن. Goitein (S.D) A, mediterranean Society, The Jewish communities of the Arab Word as portrayed in the documents of the Cairo Geniza vol I Economic Foundations p235.
8. Goitein (S.D) Lettres of Medieval Traders, Princeton University Press, 1973.
9. البرزلي، 6349، ور 79 ط، الوثنيريسي، ج 6، ص 305.
10. لقد حاولت في بحثي لنيل شهادة الدراسات المعمقة التعرض لتاريخ قدوم القبايل العبرية وهو ما يمكن من فرضية أن يكون الأعراب قد قدموا قبل ذلك التاريخ بست سنوات وعلى مراحل متتالية وهو يجعل الأسباب تختلف أيضاً (انظر تاريخ المسكوكات في العهد الزييري). انظر إدريس، الدولة الصنهاجية، ج 1، ص 221 وما يليها، كما يمكن الرجوع إلى مقالات الأستاذ راضي دغفوس " العوامل الاقتصادية لهجرة بني هلال وبني سليم من مصر إلى إفريقية " المؤرخ العربي، 1981. أيضاً مقال " أسطورة الكارثة الهلالية " حوليات الجامعة التونسية، 1968، عدد 5.
11. البرزلي، 6349، ور 79 ط.
12. الطاهر المعموري، فتاوى المازري، تونس، 1994، ص 108.
13. الوثنيريسي، المعيار المغرب والجامع المغرب عن فتاوى علماء إفريقية والأندلس والمغرب، خرجه جماعة من الفقهاء بأشراف محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981 ج 6، ص 313 و 320.
14. إدريس، ج 2، ص 152، تعليق رقم 25.
15. الوثنيريسي ج 3، ص 154 وفي فتوى لابن أبي من باع سلعة يستين ديناراً أسكة عشريّة الصرف بكل دينار عشرة دراهم. البرزلي ن م س ور 47 ط وسئل الشيخ أبو القاسم الغبريني عن " دراهم تونسية " ولم يقولوا عشريّة ولا ثمانية هل الدنانير عشريّة فضية أو ثمانية فضة الوثنيريسي، ن.م.س، ص 261 - 262.
16. الجزائي، الأصداف العضة عن علم صناعة الدينار والفضة، مخطوط المكتبة الوطنية بتونس، عدد 2046، ور 11 وجه وهو محقق من قبل الأستاذ خالد بن رمضان، عبد الحكيم القفصي، مجلة تاريخ المغرب Revue d'Histoire Maghrebine عدد 47، 48، ديسمبر 1987، ص 72-29، ص 30، 31، كما ذكر البرزلي في تعليقه عن سؤال التونسي في مراوطة الدراهم القديمة بالجديدة أنه " لا يجوز مراوطة القرايط اليوسفة بالثلثية أو الثمنية " والمقصود بالقرايط أنصاف الدراهم 6349، ور 78 ط.
17. ابن عذاري ج 1، ص 279.
18. الوثنيريسي، ج 9، ص 117
19. عيون ص 316

في القدس اللقاء أو نهاية العالم

بقلم: ألبار جاكار
ترجمة: مصدق الجلهدي

الإنسان والإنسانية. ومن محاسن الصدّف، كما يقال، أن توافقت رغبتنا هذه مع اختيار أسرة صحفية لوموند ديبلوماتيك (العدد: ماي، 2004) لملف ثقافي فكري جاء تحت عنوان: "مسارات الصمود والمقاومة". شارك فيه ثمانية من ألمع المثقفين المعروفين في العالم، مثل نعوم تشومسكي وألبار جاكار وإتيان بالبار وجاك فيكونوف...

ولقد قدّم رئيس الصحيفة ورئيس التحرير انيسيو رامونات Ignacio Ramonet هذا الملف بقوله: أن تصمد، هو أن نقول لا. لا للمخططات المشبوهة. لا للغرسة. لا للعنف الاقتصادي. لا لسيادة العالم الجدد. لا للسلط المالية. لا لتجمّع الثمانية G8. لا لـ"اتفاقية واشنطن". لا للسوق الكليانية. لا للتبادل الاقتصادي الحرّ بإطلاق. لا لهيمنة "تجمّع الشر" (البنك الدولي، صندوق النقد الدولي، المنظمة العالمية للتجارة، منظمة التعاون والتنمية الاقتصادية). [...] لا للفقر. لا للتخلف الاجتماعي. لا للموت اليومي لـ 30 ألف طفل. لا للحرب الوقائية. لا لحروب الغزو. لا للإرهاب. لا لمهاجمة المدنيين العزل. لا للتمييز بكل أشكاله... لا للتجسّس على الأفكار. لا لتعميم الهاجس الأمني. لا للانحطاط الثقافي. لا للإعلام الكاذب، لا للإعلام الذي يتلاعب بعقول الناس. لا للأشكال الجديدة للمراقبة.

أن تصمد هو أن نقول نعم. نعم للتأزّر بين 6 مليارات من سكان كوكبنا. نعم لمخطّط مارشال جديد لمساعدة إفريقيا. نعم للأدوية الأساسية للجميع. نعم لمقاومة الأمراض التناسلية نعم للمحافظة على ثقافات الأقليات. نعم للعدالة الاجتماعية والاقتصادية [...] نعم لشطب ديون البلدان الفقيرة. نعم لمنح "الجناح الضريبية". أن تصمد هو أن نحلم بأنّ عالمنا آخر أزال إمكاننا. وأن نسهم في بنائه» هذا ما أعلنه Ignacio Ramonet.

إنّ جزءاً من هذا الصمود الثقافي، وإن يكن رمزيّاً، ارتأيناه في ترجمة مقال أحد المثقفين العلماء حول ضرورة البحث عن بديل للنموذج الحضاري الغربي

تقديم

كنا ندعونا منذ بضعة أشهر في مقال تفضّلت بنشره لنا مجلة الحياة الثقافية (عدد 147، سبتمبر 2003) تحت عنوان "الصمود الثقافي في عالم مختلّ التوازن"، إلى توحيد جهود القوى التقدمية وكلّ طلائع المجتمع المدني في العالم من أجل مقاومة كلّ مظاهر التوحش البادية في الليبرالية الجديدة وحليفاتها الموضوعية والفعلية الصهيونية العالمية، في شكل صمود ثقافي يستلهم أقوى وأجود ما أنتجه العقل البشري من أفكار في خدمة

* هذا النصّ ترجمة لمقال ألبار جاكار الذي جاء تحت عنوان: "Finitude de notre domaine" بلوموند ديبلوماتيك، ماي، 2004، ص 28.

* البشرية: هذا اللفظ لا يخص فقط هذه البضعة 6 مليارات من الأشخاص الأحياء حالياً، ولكن كذلك جملة الناس الذين سبقونا، ولا ننسى خاصة الذين سيأتون في المستقبل، وهذا يمثل، كما يمكن أن نأمله، مجموعاً يقدر بعدة مليارات من الأشخاص (على الأقل في الفرضية التي لا تفكر في الانتحار الجماعي الذي تعدّه الآن الدول الماسكة حقاً وفعلاً بأسلحة الدمار الشامل، وبالأخصّو بالأسلحة النووية). قطعاً، إن البشر الذين لم يولدوا بعد لا يمكنهم التعبير عن رأيهم، ولكن، إن نحن رغبنا في تحقيق ديمقراطية ممتدة في الزمان كما في المكان، فعلياً الأخذ بعين الاعتبار احتياجاتهم وأن نسمعهم برغم غياب العبارة.

إن ارتفاع العدد الحالي للبشر، يحجب حقيقة هشاشة جنتنا البشري. فطوال القسم الأعظم من تاريخه ظلّ عدد أفرادنا منخفضاً جداً وكان بإمكان الضغوطات العمياء للمحيط أن تبديه بالكامل، ولكن لحسن حظنا، أننا خلافاً لكل الموجودات المحيطة بنا لا نتلقّى بسلبية كل ما يحدث لنا ولا نتسلّم بالتالي بسهولة لاحتمية المصير. حديثاً فقط، ومنذ ما يقرب من عشرة آلاف سنة [ظهر الإنسان منذ حوالي 3 ملايين سنة]، عرفنا كيف نخترع الفلاحة لننتج من الأرض ما يكفي من غذاء يفوق ما هي مستعدة أن تهبنا إياه بصفة تلقائية. عددنا تضخّم وتجاوز في بداية الحقبة المسيحية، مائتاً أو ثلاث مائة مليون بشر. ولقد ظلّ لمدّة طويلة في هذا المستوى خلال القرون الأخيرة قبل أن يعرف ازدياداً سريعاً نتج عنه انفجار ديمغرافي كبير.

هذا الانفجار الديمغرافي، خلال النصف الثاني من القرن العشرين، يمكن أن يبدو أمراً محيراً، إن عددنا يتضاعف مرّة كل أربع سنوات، وهذا نسق لا يمكن بطبيعة الحال أن يستمر. من حسن الحظ، هذا النسق أخذ في التراجع بأسرع مما أعلنه المختصون في الديمغرافيا. التنبؤات الحالية تشير إلى استقرار محتمل، مع نهاية القرن الواحد والعشرين، في مستوى تسعة مليارات من البشر. المشكل مطروح إذن بصفة واضحة: كيف يمكن أن نوفق بين حاجتنا الحيوية وما يوفره لنا كوكبنا من غذاء وماء وهواء؟

السؤال يطرح عادة بالّلغة التالية: هل أنّه بإمكان الأرض أن تطعم هذا العدد الهائل من البشر؟ والجواب هو ببساطة: نعم. بإمكاننا أن تضمن لنا ذلك حتّى في غياب ثورة خضراء جديدة، فإن كمية الغذاء المتاحة كافية. لاشك أن

التنافس الحالي، وهو مقال ألبار جاكوار عالم البيولوجيا الوراثية المشهور:

إن أول شخص فهم التحوّل الحالي الطارئ على الإنسانية وعبر عنه لم يكن مسؤولاً سياسياً ولا رجل علم وإنما شاعر. في سنة 1945 كتب بول فاليري Paul Valery في "نظرات على عالمان الراهن": إن زمن العالم المتناهي قد بدأ. وإنّه لمن أولى الأولويات أن تلج حقبة جديدة من تاريخ الكائنات البشرية. إلى زمن قريب، كان من الممكن النظر إلى المجال الذي بإمكاننا دخوله على أنّه مجال لا متناه ولا يكاد ينضب. فخرائط كوكبنا الأرضي كانت تشتمل على بقع كبيرة بضاء مشار إليها على أنّها أراض بكر غير مأهولة وغير معروفة Terra incognita.

إنّ الخبرات التي كانت تهبنا إياها تتجدّد على نحو لا حصر له. إذا ما طرد بعضنا من أراض معينة فإنّه من السهل، عندئذ، أن يجد غيرها في مكان آخر. ولكن من الآن فصاعداً لم يعد لدينا مكان آخر.

بعض المتفائلين يتخيّلون أنّه بإمكاننا البتة من هذا التناهي بمحاولة الاستقرار على كوكب آخر. ولكننا نعلم أنّ أيّاً من كواكب منظومتنا الشمسية ليس بوسعها أن يستقبل الجنس البشري على نحو دائم. أمّا بالنسبة للكواكب السيارة حول نجوم أخرى (غير الشمس)، فإنّها من البعد بمكان، بحيث أن ذهاب وإياب أحدنا لاستكشافها يتطلب القرون العديدة، لذا فمن الحكمة أن نقتنع بأنّه مكتوب علينا الاستقرار إلى الأبد على وجه الأرض. علينا أن نرتّب أمورنا بحيث تتوافق مع هذه الضغوطات الكونية المفروضة علينا. بإمكاننا وبالتأكيد، أن نخطو من جديد خطوات أخرى على سطح القمر أو أن نجوب أنحاء المريخ، ولكن الأمر سيتعلّق فقط برحلات استكشافية ولا بغزو استيطاني، ما نقرّه هنا ليس بالمرّة خبراً سيئاً، إنّهُ يمكننا من أن نحدّد بكلّ شفافية عبارات عقد الرّباط بين كوكب الأرض والبشرية وأن ننصوّ مشروعا واقعياً حول الكيفية المثلى للتعايش فيما بيننا.

* كوكبنا الأرضي: لقد بات معروفاً لدينا الآن على نحو كامل: إنّنا جيتنا في كلّ أرجائه واستكشفنا أدقّ جيوبه، كما أنّنا أعدنا بناء تاريخه وشرعنا بعد في بسط جدول ثرواته.

الطبيعية من قبل البشرية بوظيفتها العائلية [بوصفنا آباء وأمهات الأجيال القادمة] قد أصبحت مستشعرة، فهناك بعض التدابير الأولية المتخذة في هذا الاتجاه. ما فعل مع قضية الأنتركتيك L'antarctique مثال على ذلك. ومع أن المسألة شاهدت بعض صعوبات الحل في البداية، نظرا لتنازع اثنتي عشرة قومية عليها، تنازع الأكلة على كعكة كبيرة، بدعى أن كل واحدة منها قد استكشفت أحد أجزاء هذه القارة، إلا أن حكم العقل قد وجد طريقة إلى التطبيق. ففي سنة 1959، تم إمضاء اتفاق دولي حول هذه القضية. هذه القارة منذ ذلك الحين أصبحت محمية دوليا. كل ما من شأنه أن يحدث خلا من زمان في التوازنات المحلية قد خضع لتشريعات صارمة. لقد أصبحت الأنتركتيك جزءا من التراث العالمي المشترك، ولا شيء يمنع من توسعة نطاق الاعتراف بذلك شيئا فشيئا على بقية القارات.

ما يصعب على البشر إدراكه هو أن علاقتهم المتفهمة مع الكوكب هي بالأساس تفهمهم لبعضهم البعض. فالنتيجة الأولى لثناهي مجالهم الحيوي الكوكبي هو ضرورة انخراطهم في علاقة تفاهم وتعاون وشراكة حقيقية. وما يجعل مسؤولية الجميع أعظم فاعظم إزاء هذا الثنائي الكوكبي الحيوي ليس فقط ارتفاع عدد البشر، ولكن خاصة، التمرور البالغ في وسائل الاتصال. فزمن التنقلات الذي كان يعد في السابق بالأسابيع والأشهر، أصبح يقاس منذ الآن بالساعات أو الدقائق، والمعلومات أصبحت تنقل حينيا، إنشا اليوم، الشهداء المبحرون لأحداث تجري في قارات أخرى. لم يعد ممكنا تصوّر أن يكون بإمكان أي كان التصرف بمنأى عن مراقبة الآخرين. إن قرارات أحدا، سواء أكان فردا أو جماعة أو أمة لها انعكاساتها القريبة أو البعيدة على مصائر كل الآخرين، ولذا فلكل الحق في أن يشترك في منع القرارات التي تمس ببقية متساكني الكوكب.

إن هذه الضاغطة تبدو غير متحملة، وفي الحقيقة هي مفتاح ولوج كل واحد إلى المنزل التي تجعل منه إنسانا بحق، وكل محاولة للتخلص هي في واقع الأمر تفريط في ثروة أساسية: "إنسيتنا" - "Humanitude" لا بما هي مستوعبة من الطبيعة وإنما بما هي نتاج جهنم البشري.

إن أحدا لا يولد إنسانا وإنما يصير إنسانا، كما قال اراسم Erasme. وبالفعل، فالطبيعة تأتي لنا بكل المعلومات الضرورية لبناء عضو في جنس الرجل ذي

أعدادا كبيرة من البشر الآن جاعون ولكن هذا مشكل توزيع للطبيات أكثر منه مشكل إنتاج.

في الواقع، إن مواد الاستهلاك التي تهددنا ندرتها ليس الطعام، ولكنها مواد كان رجال الاقتصاد في السابق لا يعيرونها أي قيمة، لأنها كانت تبدو غير قابلة للتغاد، إنها الماء والهواء. فتمط العيش الغربي، مع أخذه لمحنى تعميمي على كامل البلدان، أفوز هشاشة المناخ الذي يتوقف عليه هذان الموردان الحيويان اللذان بالرغم من وفرتها ما لأنهما واقعان تحت رحمة ملوثة البيئة...

ما قمنا به إلى حد الآن هو أننا فهمنا، بملاحظتنا لما آل إليه أمر المناخ، إنذار Paul Valery: إن عواقب أعمالنا تتجاوز ما يقدر محيطنا الصحي على تحمله وهذه العواقب تكون أحيانا غير قابلة للتدارك. فبعض ما فسد لا يمكن إصلاحه أبدا.

إنه إذن، لمن أوكد الحاجات أن نخضع أعمالنا جماعيا للمناقشة والانتقاء، هذه مسألة بديهية بالنسبة لكل ما تهبنا الأرض من خيرات، هذه الخيرات التي لا تهبنا لنا إلا مرة واحدة [أي بحسب موال تعامل إيجابي معها]. إن القضاء على فرص تولد هذه الخيرات من الطبيعة هو جرمين نهائيا للأجيال القادمة منها. وكل ما لا يقبل التجديد بالرغم من التبدد يجب أن يعتبر "إرثا إنسانيا" مشتركا "Patrimoine d'humanité" هذا المفهوم اقترح من منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) بخصوص الأعمال الفنية. فالمعابد والكنائس [والجامع] لا تعود بملكيتها حقا إلى الأفراد وإنما للجماعات، إنها ملك للبشرية لا حق لأحد في إفنائها وما هو مقبول بالإجماع بالنسبة للأثر البوذي لبروبودور Borobudur أو لكنيسة شارتر [أو لمكتبات الصحراء لموريطانيا]، يجب أن ينسحب على غاية الأمازون [أو واحة شنني - النخل بالجنوب التونسي] أو أي منجم بترول بصفتها من الأعمال "الفنية" للطبيعة. ليس المقصود هنا منع كل عمل تعديلي للكوكب، ولكن المراد هو أن نمر إلى الإنجاز لا بعد أن نقتد العواقب وأن نأخذ بعين الاعتبار مصالح الجميع، سواء أكانوا أحياء أو سيولدون. كيف يمكن تركيز لوبي يضطلع بمهمة التكلم باسم الذين لا يستطيعون أن يعيروا عن آرائهم كونهم لم يولدوا بعد ومع ذلك ليسوا بأقل أنهما بالمر. من حسن الحظ أن ضرورة التصرف الرشيد في الموارد

الأبرز لهذا التشويه البنيوي الكاريكاتوري للقاءات البشر.

إن حياة كل واحد منا، فردا كان أو جماعة لترتد هكذا إلى سلسلة من المعارك، مخسورة من قبل المنتصر والمنهزم فيها على حد سواء ومنذ البداية. يا للخسارة! إنها مهمة عاجلة للجنس البشري أن يستبدل نموذج التنافس بنموذج مغالبة الذات، أي التفوق على الذات بمساعدة كل الآخرين. بالنسبة للغربيين، هذا يستدعي إنجاز ثورة وهذه الثورة يمكن ألا تكون عنيفة إذا ما شرع فيها انطلاقا من المدرسة.

يا لها من فرصة: إننا نسهم في التحول إلى عصر جديد. سواء أحببنا أم كرهنا، فإن البشرية ستخضع في طريق جديدة حيث لا يكون اختيار الإدارة إلا جماعياً. ينبغي إذن وضع هيكل قيادة كونية تنطلق في بدايتها من منظمة الأمم المتحدة وبعض المنظمات المختصة مثل اليونسكو أو المنظمة العالمية للصحة. ولكن لتمكين هذه المنظمة من الصلاحيات التي عُدت ضرورية من أجل التكامل بين البشر، يجب أن يجري تحويل عميق وجذري على منوال اشتغالها.

هذا يتطلب بطبيعة الحال جهداً ذا نفس طويل ومع هذا، يمكن أن يقع بصفة سريعة، إبراز القطيعة مع الوضع الحالي للمنظمة بتطبيق بعض الإجراءات الرُمزية.

يمكن مثلاً وعلى سبيل البداية أن يقع نقل إدارة المنظمة إلى مكان آخر. فشيء جزيرة منهاتن - رمز ثقافة المنافسة والاقتصاد المهيمن والمالية الخالية من الاعتبارات الإنسانية - هذا المكان، ليس على الأرجح الموقع المفضل لاستقبال اللقاءات التي ستترجم عن مخاوف وآمال كل الشعوب. وعند البحث عن موقع أكثر ملاءمة لهذا الدور الجديد للمنظمة فإن الأنظار ستتجه على الأرجح بعيداً عن نيويورك، بعيداً جداً عن الأمة التي تعتبر اليوم الأكثر غطرسة وتعجرفاً من بين الأمم. لم لا نتجه الأنظار إلى إحدى تلك الربوات حيث أمكن للبشر أن يعبروا، طوال قرون طويلة عن هواجسهم حول وحدة المصير الإنساني: هذا ما تترشح له القدس بجلاء....

العقل Homo sapiens، ولكن توفر منيع آخر أمر ضروري للتمكن من تشكيل الوعي بالانوجد. هذا المنيع غير البيولوجي لا يمكن أن يكون إلا ملاقة الفرد لبقية نظرائه البشر. إن الذي نتحدث عنه عندما نقول "أنا ليس هو المتحدث ذاته، إنه شخص مكون من كل الروابط الناتجة عن تلك اللقاءات مع الآخرين. فخصوصيتنا، كجنس بشري، هو ذلك الأداء الذي بإمكاننا القيام به والذي يميزنا جزئياً عن بقية الأحياء الآخرين كلهم وهو المتمثل في ثراء تبادلنا. منعزلين، لا نكون سوى بدائيين متوحشين أما ما يجعل كل واحد منا إنساناً فهي اللقاءات التي لبعضنا البعض.

إن التبعية البينية L'interdependance المفروضة علينا بسبب محدودية مجالنا الحيوي تخلق ظروفًا مواتية لتعدد هذه الالتقاءات إنها [لو فهمت على حقيقتها] لتمثل فرصة حيوية لنا جميعاً، إن عرفنا كيف نستغلها لصالحنا. ولكن علينا أن نعلم أن الالتقاء فنٌ صعب ولا يحدث هكذا بصفة تلقائية، إنه يتعلم، وإن تعليمه للجميع ليمثل المهمة الأوكيد للجماعات.

ما هو واقع، هو أن النموذج الاجتماعي المهيمن حالياً هو النموذج الغربي وهو وإن كان بإمكانه أن يتجبح بنجاحاته الباهرة على صعيد النجاعة المادية، إلا أنه أخفق تماماً في مستوى وضع البشر وجها لوجه [في علاقة تعارف واعتراف متبادل]. لقد ارتكب حقيقة الخطأ الجسيم عند اتخاذ المنافسة محركاً لدفع العلاقات بين البشر، أي حدث كل واحد منهم على محاربة كل الآخرين.

طوال مغامرة بشرية ما، كل شيء يحسم خلال اللقاءات. وأن يجعل من هذه اللقاءات صداماً يفوز رابحاً وخاسراً ففي هذا هنر لكل غنى التبادل الذي كان بالإمكان أن يعود بالفائدة العادلة على كل الأطراف.

ومع هذا فصيغة التنافس والصدام هذه يقدمها لنا مجتمعتنا على أنها ضرورة. إن المكانة المتميزة، التي تعطيها أجهزة الإعلام، عن غير حق، إلى بعض الأحداث غير ذات الأهمية مثل نتائج المسابقات الرياضية لهي المثال

العلاقات الأدبية بين العرب والغرب

علي القاسمي

الاقتصادية والتجارية بينها فحسب، وإنما كذلك على قوة العلاقات الثقافية بصورة عامة والعلاقات الأدبية بصفة خاصة. فهذا النوع من العلاقات هو الذي يتيح لنا فهمًا أكبر لثقافة الآخر، أي لطريقة تفكيره، ويمكننا من تفهمه، وبالتالي من التفاهم معه.

ويكاد الدكتور صالح جواد الطعمة يلقي نفسه حاملاً لرعاية العلاقات الأدبية الغربية الأمريكية في معركة حاسمة وليس له من مناصر سوى قلة قليلة ممن تعوزهم آلة الحرب وديريتها ما أدى إلى انسحاب أكثرهم من الساحة. ويعود تشييد الدكتور الطعمة في موقعه واستمراره في النضال إلى تضافر مجموعة من العوامل النفسية والمهنية. وأول هذه العوامل - في نظري - تربيتة التي جعلت من التواصل الثقافي مع الأمم الأخرى قيمة متجذرة في نفسه. فقد نشأ في مدينة كربلاء التي تضم تربتها ضريح الإمام الحسين بن علي بن أبي طالب والتي تستقبل سنوياً ملايين الزوار المسلمين من جميع أنحاء العالم على اختلاف أعراقهم وألوانهم وثقافتهم. وكانت لعائلته - آل الطعمة - سداثة الضريح التي تتطلب استقبال الزوار، والترحال بهم، وترتيب إقامتهم وتيسيرها، ومساعدتهم في استيعاب شعائر الزيارة المدونة باللغة العربية، وترجمتها لهم، وتمكينهم من فهم طريقة الحياة في تلك المدينة العربية المقدسة.

وكانت بواكير شعره (نشر مجموعتين شعريتين : ظلام الغيوم والربيع المحضّر، بغداد، 1950، 1952) تعكس بعض جوانب تلك الحياة الثقافية الحافلة بالفكر، الزاخرة بالتواصل. وحينما درس الأدب العربي في دار المعلمين العالية ببغداد كانت هذه الكلية تضم رواد مدرسة الشعر الحر كبير شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي الذين تأثروا بالشعر الإنجليزي شكلاً ومضموناً وترجموا عدداً من قصائده.

وعندما تخرّج بتفوق في دار المعلمين العالية ابتعثته الحكومة العراقية إلى الولايات المتحدة لمواصلة دراسته العالية في جامعة هارفرد، فتخصص في الدراسات اللغوية والأدبية المقارنة وتلمذ على اثنين من أشهر الأساتذة : هما أي

الكاتب وأعماله :



منذ ما يربو على نصف قرن و الأديب الأكاديمي العراقي الدكتور صالح جواد الطعمة يواصل، بحماسة وتفان، مشروعه الرامي إلى ترقية العلاقات الأدبية بين العرب والغرب، دارساً ومدرّساً وباحثاً ومترجماً، فنشر، باللغة الإنجليزية وحدها، ما يناهز ثمانين كتاباً ودراسة ومقالاً، وما يقرب من ضعف هذا العدد من الأعمال باللغة العربية، إضافة إلى عشرات المحاضرات في أرقى الجامعات الأمريكية مثل هارفرد، وبرنستون، ومشيغان، وإنديانا، وذلك إيماناً منه بأن توثيق العلاقات السياسية بين الأمم لا ينبتني على متانة المصالح

ضعف التلقي الأمريكي للأدب العربي :

أول حقيقة اكتشفها الطمعة في الولايات المتحدة الأمريكية وأخذت تمض في نفسه هي ضعف تلقي المثقفين الأمريكيين للأدب العربي، فعلى الرغم من مرور أكثر من قرن ونصف على تأسيس الجمعية الشرقية الأمريكية (تأسست عام 1843 من أجل دراسة الحضارة العربية الإسلامية في عصور ازدهارها وتقييم تأثيرها اللاحق)، فإن التلقي الأمريكي للأدب العربي هزيل جدا بحيث لا تزيد الدراسات والترجمات التي نشرت في مجلة الجمعية في الفترة من سنة 1843 إلى سنة 1950 عن عشرين دراسة وترجمة فقط. يتناول بعضها أعمالا ثانوية أو ينتمي إلى الأمثال والتراث الشعبي والغناء أو إلى الدراسات النظرية أو النقدية. (الطمعة: 13). ولم تقدم مجلة (العالم الإسلامي) التي صدرت في الولاية المتحدة الأمريكية عام 1911 أية خدمة تذكر للأدب العربي، لاهتمامها أصلا بالجانب البشري كما لا يتعدى عدد الأطروحات الجامعية التي تتصل بالأدب العربي في الجامعات الأمريكية عدد أصابع اليدين من بين ما ينيف على ألف أطروحة دكتوراه قبلت في الجامعات الأمريكية في الفترة من سنة 1883 إلى سنة 1968. ومن ناحية أخرى فإن ما ترحم من الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية محدود في نطاقه.

قلو أخذنا أشهر شاعر عربي حديث، وأعني به أمير الشعراء أحمد شوقي، فإن عدد ما ترجم من قصائد كلياً أو جزئياً، إلى اللغة الإنجليزية، لا يتعدى 82 قصيدة، طبقاً لإحصائية أعدها الدكتور الطمعة وضمها كتابه موضوع البحث (ص 125-131)، كما تبين ببلوغرافية أعدها الدكتور الطمعة (ص 132-144) أن أحمد شوقي لم يذكر في المصادر الإنجليزية إلا في 131 مصدراً فقط من بين ملايين الكتب الإنجليزية التي تتناول الآداب العالمية.

وليس نصيب السرد العربي من الاهتمام الغربي بأفضل من نصيب الشعر العربي، ففيمّا يخص أشهر روايي عربي، وأعني به نجيب محفوظ، ظلت الدراسات التي تتناول محصورة في الأوساط الجامعية الأمريكية ولم تصل جمهور القراء إلا بعد أن حاز على جائزة نوبل للأدب عام 1988 (وقد أورد الدكتور الطمعة في كتابه ببلوغرافية شاملة لما ترجم من أعمال نجيب محفوظ وما كتب عنه في اللغة الإنجليزية قبل 1988 وبعدها، ص 375-403). فإذا كان تلقي أشهر أدبيين عربيين حديثين، شوقي و محفوظ، من قبل القارئ الإنجليزي ضئيلاً، فإن ذلك يدل على أن الاهتمام

أي ريتشاردز، الشهير بكتابه "معنى المعنى" الذي ألفه مع أوغدن، وكذلك بكتابه "مبادئ النقد الأدبي" وتشارلس فرغسون، الذي يعدّ في طليعة اللغويين الأمريكيين المعاصرين والذي درس ظاهرة الازدواجية اللغوية في أربع لغات عالمية من بينها العربية. وحصل الطمعة على الدكتوراه من جامعة هارفرد، وعاد إلى العراق ليدرس في قسم اللغة العربية وآدابها في دار المعلمين العالية نفسها، وأصبح معاوناً لعميدها، ثم مديراً عاماً للعلاقات الثقافية في وزارة التربية والتعليم، وبعدها مستشاراً ثقافياً في السفارة العراقية في واشنطن. وبعد انقلاب 1963، غادر السفارة ليصبح أستاذاً للأدب المقارن في جامعة إنديانا في مدينة بلومينغتون، ثم رئيساً لقسم لغات الشرق الأدنى وثقافته، والدراسات الإفريقية، والأدب المقارن في تلك الجامعة.

الكتاب ومضامينه :

ففي كل أطوار حياته، وفي مختلف مواقعها العلمية، وفي جميع المناصب الإدارية والأكاديمية والأكاديمية التي تقلدها، كان الدكتور صالح جواد الطمعة شديد الصلة بالفكر والأدب، مولعاً بمعرفة الآخر، مهتماً في انتقائية التبادل الثقافي، فلا عجب أن يؤلف كتاباً "في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب" ينضاف إلى عشرات الأعمال القيمة التي أنجزها في هذا المجال، وأخرها كتابه باللغة الانكليزية "الأدب العربي في الترجمات الانكليزية 1947-2003"، المنتظر صدوره في لندن سنة 2005.

ويشمل كتابه "في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب"، الذي يعنى بعلاقتها الأدبية مع الغرب الناطق بالانكليزية، على عشر دراسات كتبت بمنهجية أكاديمية رصينة، وتتسم بدقة البحث وشمولية الاستقصاء، وعناوينها كالتالي: التلقي الأمريكي للأدب العربي، الشعر العربي الحديث المترجم إلى الانكليزية، الحب الفروسي أو شعر التروبادور ونظريته أصوله العربية، شوقي وأثره في مراجع غربية مختارة، نازك الملائكة وآثارها في بعض اللغات الغربية، بين مسرحية "ابن حامد أو سقوط غرناطة" وقصة "كنز القوطي"، الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، "الفكر" حرم آمن بلا جدران، البعد العالمي في مجلة الفكر 1955-1985، تلقي نجيب محفوظ في المطبوعات الأمريكية. وسنتناول في هذا المقال بعض المعالم في الكتاب.

و ثاني أسباب ضعف التلقي الأمريكي للأدب العربي يرجع إلى أن الاستشراق الأمريكي لم يرق بدوره ملحوظ في التعريف بإنجازات الأدب العربي، عن طريق الدراسة والترجمة، بل على العكس من ذلك فقد أفرز الاستشراق الأمريكي - مثل نظيره الأوروبي - ملاحظات سلبية عن الأدب العربي كقول المستشرق ويكنز في ختام مدخل الأدب: "العربي القديم في الموسوعة الأمريكية" (طبعة سنة 1985) "قد ترحم قليل من الأدب العربي، وكثير منه بحكم طبيعته لا يقوى على الترجمة (أي لا يصلح للقاء بعد الترجمة)" (ص 9)، وكقوله في دراسة له عن الأدب العربي الحديث: "لن أقف طويلا عنده، لأنني أشك في أن يكون هناك الكثير مما يستحق الذكر عنه. إن معظمه - إن لم يكن كله - يبدو لي تقليدا خاضعا لأسوأ ملامح أدبنا الحديث" (ص 9).

وليس هذا المستشرق استثناء بين زملائه بل يمثل الأغلبية الغالبة منهم، وهم أسلافهم من المستشرقين مسؤولون عن الرؤية السلبية للأدب العربي، وهي رؤية ناتجة عن التعصب الذي ورثه الغرب تجاه الثقافة العربية الإسلامية، أو عن التحلي الأيديولوجي تجاه الآداب الأخرى، أو الوقوع في فخ التعميم وإطلاق الأحكام، أو قصور فهم المستشرق للغة العربية وعجزه عن تذوق الأدب العربي في لغته الأصلية (ص 10). وبعبارة أخرى، فإن الاستشراق الذي اتخذ من الشرق موضوعا لدرسه، هو مؤسسة غربية تستجيب لشروط الثقافة الغربية ومفاهيمها وأهدافها ومناهجها أكثر من حرصها على تفهم الشرق وتقديم أفضل معطياتها بأبهي حلة إلى الغرب. وهذا ما دعا أدوارد سعيد إلى تعرية المستشرقين في كتابين هما: "تغطية الإسلام" و "الاستشراق"، وتحليلهم بعض المسؤولية عن الصورة النمطية السلبية السائدة في الغرب عن العرب وثقافتهم: فالعرب، مثلما يتصورون، راكبي جمال، إلهابيين، معقوف في الأنوف، شهبانين، شرهين، تمثل ثروتهم غير المستحقة إهانة للحصارة الحقيقية، ولمة، دائما، افتراض متربص بأن المستهلك الغربي، رغم كونه ينتمي إلى أقلية عديدة، ذو حق شرعي إما في امتلاك معظم الموارد الطبيعية في العالم أو استهلاكها أو كليهما، لماذا؟ لأنه بخلاف الشرعي: إنسان حق". (1)

وهذا ما دعا عددا من المستشرقين المنصفين إلى رفض لقب "مستشرق"، كما فعل الفرنسي أندريه ميكيل الذي قال: "إنني أرفض أن أسمى مستشرقا، أنا مستعرب وقع في دائرة سحر الأدب العربي" (2).

ببقية الأدباء العرب اهتمام ضئيل لا يساعد على تنمية العلاقات الأدبية بين العرب والغرب إلى المستوى المنشود.

أسباب ضعف العلاقات الأدبية العربية، الغربية:

وفي تحليل هذا الضعف الظاهر في التلقي الأمريكي للأدب العربي، يرى الدكتور الطعمة أن التلقي عملية معقدة تخضع لمؤثرات يتصل بعضها بالمصدر من حيث حيويته وقوته الإبداعية، وأن هذه العملية تزداد تعقيدا عندما يمر التلقي الأدبي عبر الحدود اللغوية، لا بسبب اختلاف اللغة فحسب، بل كذلك بسبب اختلاف التقاليد الأدبية وتأثير جملة من العوامل الحضارية والدينية والسياسية وغيرها.

ويعود أول أسباب ضعف التلقي الأمريكي للأدب العربي إلى أن الثقافة العربية كانت في حالة انحطاط وجود عندما بدأ التلقي الأمريكي، وأن أدبنا لم يصبح حديثا بعد آنذاك، بمعنى أنه لم يتمكن من تقديم رؤية جديدة للعالم والحياة، ناتجة عن طرائق تفكير مبتكرة ونابعة من ذات الفرد وحيثيته ومشاعره، وإسقاط تلك الذات على المجتمع بأسلوب يبتعد عن الوضوح المطلق والسماطلة التامة اللذين يؤديان إلى إغلاق عملية التأويل والتفسير والإحياء والإشعاع، ويجعلان من الصعب تفجير أكبر عدد من الدلالات لدى المتلقي. ولكي يكون أدبنا حديثا ينبغي له أن يكون نتاج جهد متجدد في تطلعه إلى قيم ومضامين جديدة تصاغ في أشكال وأساليب تعبيرية جديدة، وهذا لا يعني أن تكون الحداثة في علاقة تضاد تام مع التراث وانقطاع كامل عن الماضي، وإنما يعني أن الحداثة توسع مفهومنا لتراثنا وماضينا، ويعزو الدكتور الطعمة عدم تمكن الأدب العربي من الاتصاف بالحداثة إلى افتقار المجتمع العربي إلى التحولات الجذرية التي عاشها الغرب قرابة بضعة قرون في المجالات الفكرية والعلمية والإقتصادية والإجتماعية (ص 225 - 240). كل ذلك يجعل النصوص الأدبية العربية لا ترقى إلى ذائقة القارئ الغربي الذي اعتاد الحداثة الفنية منذ أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين حينما تبلورت الحداثة الغربية في حركة خاصة لها تياراتها المتعددة في الأدب والفن، كالتيارات المستقبلية والتصورية والاطباعية والسريرية وغيرها.

تسويق الأدب العربي :

الأدب بضاعة تخضع لمقاييس الجودة والتسويق، فإما أن تكون البضاعة جيدة ويعرف أهلها كيفية تسويقها فتصبح مرغوبة راجحة، وإما أن تكون رديئة ولا يحسن أصحابها الإعلان عنها والدعاية لها فتتسي باثرة كاسدة. وهناك حالات قليلة يؤدي فيها التسويق الجيد إلى ترويج بضاعة سيئة، وهذا هو الاستثناء الذي يؤكد القاعدة، كما يقول الفرنسيون. وتنمية العلاقات الأدبية مع أمّة من الأمم-مثل تنمية العلاقات الاقتصادية والتجارية- يتطلب استراتيجية طويلة الأمد تشمل تطوير النظام التربوي، وترقية دراسة الآداب وترجمتها، ونشر تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، وتشجيع المفكرين والأدباء ومد جسور الصداقة والتعاون بينهم وبين زملائهم من الأمم الأخرى، ودعم صناعة الكتاب وتكنولوجيا المعلومات والاتصال، والاستثمار في دور النشر ووسائل الإعلام في البلاد الأجنبية.

إضافة إلى ذلك كله، فإن دور الجامعات الأمريكية في تدريس الأدب العربي وترجمته، هو دور ضئيل، لا من الناحية الكمية فحسب بل من الناحية الكيفية كذلك، إذ انصب اهتمام تلك الجامعات على تدريس مادة اللغة العربية لفهم آدابها، وإنما بوصفها أداة في خدمة حقول معرفية أخرى مثل اللغات السامية أو التاريخ أو الدين، كما كان الأمر قبل الحرب العالمية الثانية، أو لخدمة حقول معرفية أخرى مثل السياسة والإقتصاد كما أضحت الأمر بعد الحرب العالمية الثانية. وإذا كانت الجامعات الأمريكية لم تعد خريجها لنقل الأدب العربي إلى اللغة الإنجليزية، فإن أقسام اللغة الإنجليزية في الأقطار العربية، هي الأخرى، لا تكون طلابها للقيام بتلك المهمة، وإنما ليكونوا مدرسي لغة إنجليزية في المدارس. وإضافة إلى ذلك فإن هدف أقسام الترجمة في الجامعات العربية هو تأهيل مترجمين للعمل في المنظمات الدولية، وليس لنقل الأدب العربي (3).

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrir.com

الاحالات :

* قراءة في كتاب: صالح جواد الملعة، في العلاقات الأدبية بين العرب والغرب- جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2003، 420 صفحة، وأرقام الصفحات الواردة في المقال تحيل على هذا الكتاب.

- 1- إدوارد سعيد، الاستشراق: المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة: كمال أبو ديب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 6، 2003) ص 131.
- 2- ناديا أنجيليسكو، الاستشراق والحوار الثقافي (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 1999) ص 15.
- 3- علي القاسمي، " دور الأدب في التقارب العربي الأمريكي " ورقة قدمت باللغة الإنكليزية إلى ندوة أوروبا، أمريكا، والإسلام في منتدى أصيلة- المغرب، آب/ أغسطس، 2003.

الشاعر العربي والسلطة قراءة في متون الشعر العربي القديم

زقاي عمر

أنواع الشعر التي تتمثل بالقصائد التي تزجي بالأبطال والآلهة والعظام من المشاهير (١).

وأخذ تلميذه أرسطو طريقا غير التي سلكها أستاذه. فرأى في الشعر تلك الطبيعة الفلسفية باعتباره يحمل أطر الاستشراف لما يمكن أن يكون، فهو أعلى مرتبة من التاريخ. لإحداث ذلك التوازن الانفعالي أو ما يسميه التطهير (الشرح التراجمي للمتقلى).

وعلى الرغم من الاختلاف حول طبيعة الشعر ووظيفته إلا أن الأصل واحد وهو الانطلاق من النظرة العقلية للشعر، المغيبة لذاتية الشاعر والمتجاهلة لفاعلية محيطه الاجتماعي.

وأما المنظومة الرومانية فإن اقتصرها على الثقافة العسكرية واكتفاءها بها جعلها تعطي الطرح الخلدوني حول اقتداء المغلوب بالغالب نسبية. فقد تدرجت على شكل من التمثيلية والنمذجة لتلك المعطيات الفلسفية اليونانية: "فالليونان لم يجدوا عند الرومان إلا فنونهم التي امتازوا بها وهي فنون الحرب والنظام والقوانين، وليست هذه الفنون من شأن الأمم المغلوبة، لأن مسألة الحكومة والجيش تظل في أيدي الغالبين لا يفلون عنها تلك الأمم مختارين، على أن اليونان أخذوا عن الرومان ترفهم وحضارتهم ثم أخذوا بعد ذلك نظامهم وقوانينهم، حتى أصبح لهم نوع من الاستقلال في الدولة البيزنطية أو حين أصبحت بيزنطة دولة اسمها للرومان وحقيقتها لليونان" (٢).

ومادام الأمر كذلك فإن تجاوز الرومان لليونان في نظرتهم للشعر تظل مستبعدة فلا نكاد نتحدث عن الانتاج الشعري الروماني إلا ونذكر إنياذة فرجيل التي احتذت لا محالة لإنيادة هوميروس مؤكدة ذلك التماهي المعرفي بين المنظومتين.

قد يستقرّ في ذهن القارئ وتنفرد به المرجعية السياسية للسلطة المحصورة في ممارسة الطبقة الحاكمة داخل البلاطات (السلطان/ الأمير/ الوزير...) بيد أن الحقيقة المستقرّة في ذهن غير القراءة الفعلية للعنوان ليست الحقيقة داخله، إذ القراءة المستقصية لرحلته تبعثر تلك المرجعية وتشظيها، لتسود هلامية وضبابية متوازنة مع تلك الضبابية التي وسمت مفهوم المثقف في الخطاب العربي القديم.

وللوقوف على حقيقة تلك الهلامية فإنه يحمل بنا تبسيط الضوء على مختلف المنظومات المعرفية باستحضار الوعي المعرفي والقرائي لبداية نشوء الشعر والشاعر، حيث نستوقفنا بأدنى ذي بدء المنظومة اليونانية ووريثتها الرومانية، لنقف على بدايات المواجهة بين الشعر والفلسفة باعتبار هذه الأخيرة مركز المعرفة اليونانية، مركزية صيغها عليها المعطى الأفلاطوني في الجمهورية الذي زاد تلك المعرفة المركزية إشعاعية والبسها حلة القداسة التي لن تخلع أبدا، لارتباطها بإسعاد الإنسانية.

لقد قدم أفلاطون تراتبية للنفوس رأسها النفس العاقلية التي يحتكرها الفلسفة وقاعدتها النفس الشهوانية (الشعراء). محاولا الإشارة إلى التعارض بين الحكمة والأخلاق وبين الغرائز والشهوات ليصل أخيرا إلى قرار محجف بطرد الشعراء وقذفهم خارج الجمهورية الفاضلة، مبغيا فقط شريحة رأى فيها المنفعة الأخلاقية وهي فئة شعراء الملاحم كهوميروس، فالشعراء بالنسبة إليه "مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لذلك طردهم من جمهوريته الفاضلة، لكن حكمه لم يكن مطلقا أي لم يشمل جميع الشعراء فقد أدخل بعضهم بشروط، فقبل

تعد سيرا في الاتجاه المضاد للذات الجماعية، إنها فروسية الانتماء كما يتبعها، فالتعامل لصياغاتهم الشعرية يقف على تلك الأنوية ورفض الانتساب إليها والانتساب إلى الذئاب والوحوش: (5).

أقيموا بني أبي صدور مطيكر

ولي دونكم أهلون سيد عسلى
فأبي إلى قوم سواكم لأنملي

وأرظ زهلزل وعرشاء حبيل

ولا يعني ذلك أن شعراء الذات الجماعية قد سلموا من تلك الرقابة كدريد بن الصمة لسان القبيلة وناصرها ظالمة أو مظلومة، بل إن تراتبيته في القبيلة ومكانته متوقفة على براعته في الدفاع واستمراريتها والمناصرة الدائمة والمتجددة لتوجهاتها، فأي تخلف وتقاوس يحصل يسقطه من أعلى التراتبية إلى أسفلها وإثر ذلك تصيح التصحية به من أجل الأطر العامة أمرا بسيطا إذا خرج عن إطار التوجهات المطلوبة منه.

ولم تبق المضامين مستهدفة فحسب من قبل الرقابة القبلية بل امتدت لخطارد الشاعر في القوالب الشكلية لتلك الصياغات، مؤكدة حضور التقليد الفني الذي تكرر وترسح منذ تحولت عكاظ من سوق تجارية إلى ملتقيات أدبية ونقدية، لم يصير الخروج عن تلك المعطيات الفنية جرما وإنما يحاكم مقترفه ولو كان حاميه واد لا على ذلك من مواجهة النابغة الذبياني وبشر بن أبي حازم الإقواء في شعرهما - أي اختلاف حركة الرؤى في القصيدة ولم يستطع أحد أن يصارح النابغة بهذا العيب حتى دخل يثرب فأسمعوه غناء قوله (6).

أمن آل مبة رائج أومغندي

عجلان ذا زاد وغيسر مزود

زعر البوارح إن رحله غدا

وبدأ حدثنا الغراب الأسود

وما عدم القدرة على مصارحته بذلك إلا دليل على التقدير والتبجيل ومكانة الشاعر الناقد صاحب الإزدواجية السلطوية، التي منحت لتلك الصياغات رصانة خلعت عليها حلة القداسة وأضفت عليها أطر المركزية التي جعلت منها ديوان العرب.

كل ذلك في غياب النظرية الإيمانية التي تعد فرقة الحنفاء استثناء يؤكدها، فالتغيرات الحاصلة بظهور الدين

وعلى طرف نقيض يتحول الشعر في المنظومة العربية قبل الإسلام من هامشية المركز في المنظومتين السابقتين إلى مركزية الهامش. حيث تتراءى تلك المغارقة في الحضور والغياب، غياب عند الرومان واليونان وحضور عند العرب، فهو ديوانها وعلمها الذي لم تعرف غيره على حد قول وراي أدونيس: "إن القصيدة الجاهلية لم تكن فقط مصدر طرب وحسب، وإنما كانت مصدر معرفة" (3).

وإذا كان لا مجادلة في أن العصر الجاهلي يمثل بجلاء بداية تشكل تلك المعرفة فإن عملية التشكل لم تسلم من رقابة مورست على مبدعيها. انطلاقا من واجب الولاء لتوجهات القبيلة وقيمها السائدة الواجب على المبدع أن يضعها نصب عينه وهو يتحرك في فضاءه الإبداعي.

وقد أدى في المحصلة العامة إلى قمع الذات الفردية وقبر التجربة الخاصة في الذات الجماعية حيث يصير بذلك الشاعر صوتا يعبر عن الجماعة متصيدا الفرصة للخروج عنها وتحقيق ذلك النزوع إلى الأنوية على الرغم من ارتباط الشاعر الجاهلي على المستوى الاجتماعي بالقبيلة ارتباطا تبدو فيه أنه أو فردية كانها ذاتية في ذات القبيلة. فإن شعره على المستوى الفني يتسم بالفردية الأنوية كأنه عالم وحده (4).

إنها الحقيقة، تلك التي يطرحها أدونيس إذ لا نستطيع الفصل بين المنتج الإبداعي وبين التجارب النفسية والروحية والحضارية. فالواقع التاريخي والموروث الأدبي محملان بتلك الحقيقة، حيث يعثر المتصفح لهما على ظاهرة الصعلكة التي ارتبطت معانيها بالحرية في صورتها العامة، رافضة للأطر والأعراف القبلية التي رأت فيها هضم الحقوق أفرادها على كل المستويات، ورفض ورؤية رافقا خروج عن سلطة النموذج أو الأدب الرسمي للقبيلة (المعلقات)، فقصادهم اتخذت طريقا وحلة مغايرة لمعطيات وصورة النموذج السائد من ابتعاد عن المقدمات والرحلة وغيرهما من خصائص يحملها.

ولقد مثل ذلك الخروج عن السلطتين الأدبية والاقتصادية ضربا لتلك الفطرة والعرف فيتحول الشاعر من مقدس ضمن الثلاثية* إلى مارق تسعى للتخلص منه يشتي الوسائل. وقد ركز أدونيس على الأنوية في الإطار الفني. لأن قصاد كالمعلقات أو شعر طرفة أو إمري القيس

ينصروه بالسنتهم، محاولين ارتقاء سلم بلاغة النص الجديد، بعدما نفى صفة الشاعرية عن نبيه، فاسحا المجال لبروز وتجلّ لصور الإيمان في فعالية تلك الإبداعات التي أثبتت جدارتها كسلح ناجح من أسلحة خدمة الدين الخالد.

وقد تزامن ذلك مع سقوط آخر قلاع الشرك بإسلام خريج المدرسة الأوسية (كعب بن زهير)، مسلما بقوة النص الجديد وفراسته، واضعا سلطة نصه تحت تصرف الدين الجديد لخدمته وإعلاء كلمته، فكانت البردة إكليلا على رأس الشاعر يؤكد وظيفته تلك الصياغات وظيفته وجهها المعيار الأخلاقي، هذا الذي رأى فيه ناقد متأخر كالاصمعي سلطة تقتل الفحولة والجمالية مما دفعه لإبعاده من ميدان الممارسة النقدية. فلا يرفعونه به شاعرا ولا يخفضون به آخر.

ولا شك أن الشاعر العربي لا تزال تربطه خيوط رفيعة بالمنظومة الجاهلية التي تم الارتداد والنكوص نحوها، قاعدات العصبية في عصر بني أمية لتحلّ الصدارة كسلح ومادة خام لصناعة الشعر والنقد وأدى ذلك التحول في نظام الحكم من الخلافة إلى الملك إلى انقسام بينات الشعر والنق بتعدد العواصم السياسية (الحجاز/ الشام/ العراق) وانتجت كل بيئة أغراضا شعرية وموضوعات معينة تتناسب مع المعطيات الفكرية السائدة فيها، فعرفت الحجاز بلونين من الغزل (لاه وحضري، عنري وعفيف) وسرعان ما سجل حضور المؤثر الديني، متجليا في صورة ما كان يحدث بين شعراء كعمر بن أبي ربيعة والمثقفين لشعره كسعيد بن المسيب.

أما في الشام فقد فرضت سلطة الولاء السياسي لبني أمية غرض المدح، ليسهم في إرساء مشروعية حكمهم وربط تلك المشروعية بالشريعة التاريخية المتمثلة في ماضيهم الجاهلي والإسلامي، وأفرزت الصراعات السياسية حول طبيعة الحكم ووظيفته الشعر السياسي، فتوجه الشعراء (عبد الله بن قيس الرقيات، عمران بن حطان، الكميث بن زيد، شعراء النقاض) بصياغاتهم الشعرية لخدمة الأطراف المتنازعة والمفاضلة بينها بقدرتها على النيل من الخصوم والتأثير عليهم، واضفاء الإشعاعية على النهج والطريق المتبع في تفسير دواليب الدولة والأطر المرجعية لذلك التوجه وهي مهمة أنيطت وتجلت بوضوح في إبداعات شعراء المثلث الأموي خاصة

الجديد. نقلت المركزية من الصياغات الشعرية ليلتقها ويستغلها المؤثر الديني في المنظومة الجديدة، فانتقلت المعيارية العكاظية النقدية والبلاغية من النابغة الذبياني إلى النص القرآني حيث تعد نماذج الوليد بن المغيرة ولبيد بن ربيعة والخنساء إلى تأكيد ذلك التهاوي والانهايار لامبراطورية المعيارية العكاظية وتخلل مركزية الشعر، لينصب الاهتمام على المركز الجديد فقد: "نشأ النص القرآني على الصعيد الإنساني إنسان جديد ونشأ معه على الصعيد الأدبي الخالص قارئ جديد، ونقد جديد، وذوق جديد". (7).

ولعل علي أحمد سعيد فيما يطرحه يشير إلى التحولية الكبرى للمفاهيم الجديدة للإنسان والكون وما نتج عنها من تغيرات جذرية على مختلف الأصعدة والمستويات فعلى المستوى الفني يرتبط بالروحي ارتباطا المثير بالإستجابة فإن الدارس يلاحظ في هذه الفترة تراجع أغراض شعرية وأشكال فنية. حتى وإن اقتضى على التغير روحا من الزمن. كما هو عند حسان بن ثابت: (8).

عنّت ذات الأصابع فالجواء

إلى عذراء منزلها خلا

ذيار لبني الحساس قنر

تعتبها الرواس والسما

وقول كعب بن زهير في البردة: (9)

بانت سعاد قلبي البرمر متبول

منير إثرها لمر يندي مكبول

وقد استبعدت لارتباطها فكريا وعقائديا وحضاريا وزمنا بالمعطيات الجاهلية التي أحدث معها الإسلام قطيعة شبه كلية، الأمر الذي وضع الشاعر تحت سطوة نقضين أو بديلين إما التكيف أو الثورة، وذلك ما يفسر ظهور فريقين أحدهما يدافع عن ماضيوته والآخر يرى القطيعة مع تلك الماضوية شرطا أساسيا ودعامة وحدة لنقاء السيرة وصحة الإيمان على الأقل في المحصلة العامة ودونها تفقد الحظوة والمكانة والسلطة المركزية.

وفي ذلك ظل الشاعر يقارن بين مكانته الجاهلية وحاضره الإسلامي، الذي ما فتئ يقنن المضامين ويربطها بخدمة النص الديني والرسالة الكونية فالمكانة والحظوة تتناسبان طرديا مع مدى المنافعة عنه والتخاذل والهجوم عليه، فما منع الذين نصروا الرسول بسيفهم أن

والتحذير من خطر المستعجمين على النص القرآني، فقد :
 "كان الفتح الإسلامي جليل الخطر بعيد الأثر في اللغة العربية، كان بعيد الأثر في انتشارها، واتساع رقعها وكثرة المتكلمين بها، وكان بعيد الأثر في تسرب الفساد إليها و تطرق اللحن إليها"(11).

أدى ذلك علم النحو كحتمية لمواجهة ذلك الخطر، ليتخذ منها الحضرمي وسيلة لمطاردة الغزو الفارسي المولود الجديد لبنة أساس في مشروع التمركز العربي الذي قام على عهد العباسيين، ولكن ما لبث أن قل ذلك التأثير ليناط الشاعر بتلك المهمة، فيقاوم تأثير الثقافات الوافدة، فيجدد بصياغته الشعرية طاقة الاستمرارية. وإنشاء الانفتاح الحضاري الكبير أيام بني العباس، ورغبة في بقاء الأصالة والتفرد تابع الخلفاء الأوائل بؤر التوتر التي تتروصد أسس التمركز العربي، فذهبت لتراقب المعارف المترجمة : "أما بالنسبة للنصوص اليونانية المترجمة إلى العربية، فقد ظهر أن الترجمة كانت ترافق أحيانا بنوع من التعديل الذي كان فيه الأبطال والآلهة مثلا يتعرضون لنزع صفة الأسطورة عنهم، وذلك لتجنب إزعاج القارئ العربي"(12).

وكمرحلة ثانية اتجه الخلفاء لممارسة استجابات تخص الجوانب العقيدية عند العديد من الشعراء: هذه الاستجابات شملت ما يعرف بالزنادقة والشعريين. ولعل عدم ابتداء الشعراء قصائدهم بالمقدمات الخمرية أمام الخلفاء دليل على الرقابة الشديدة لشعراء الثقافات الوافدة مثل شاعر الشعوبية بشار وأبي نواس اللذين لا نعتقد جازمين أن قصائدهم تبدأ وتفتتح بالحديث عن الخمر إلا عند مناداة الأصحاب والجلساء كحماد عجرد ومطيع بن إياس ووالدة بن الحباب مما يعني أن الإطار الديني كان وراء عملية التوجيه تلك لخدمة التمركز العربي وهي حقيقة تقورها المستشرقة هيلاري كيلباتريك: "إن عدم تمتع الشاعر العباسي بالحصانة أمر يتضح تماما من خلال السواند حول الخلفاء الأوائل - المنصور والمهدي والرشد - الذين يستجوبون الشعراء حول أبيات تدعو إلى الزينة في قصائدهم وحول موقف الشاعر الكامن وراء هذه أبيات"(13).

ولعل بشارا كان كبش الفداء لهذه الحملة ولم ينج منها أيضا كاتب كابن المقفع - الذي أفرزته التوسعات في رقعة

وشعراء الأحزاب السياسية على وجه العموم.

وفي كل تلك المسيرة كان الشاعر يصطلمد ويجد نفسه أمام يدي الحاكم الناقد، الذي كثيرا ما سفه خروج تلك الصياغات عن الأطر المحددة لها فهذا عبد الملك بن مروان يرد على جرير مطالع قصائد لسوء أثرها ووقعها في النفس ذلك الوقع والأثر الذي صقلته التجربة التاريخية للقرون السابقة أيام الرسول وخلفائه الراشدين.

وهنا تجدر الإشارة إلى إسهام السلطة بشقيها الديني والسياسي في النهوض والترقي بالممارسات النقدية حيث انتقلت من خدمة وحراسة الحق والدين الخالد إلى الدفاع عن التوجهات السياسية لتلك الأحزاب مما جعل إصدار الأحكام لا يخرج عن العناية بالمضامين إلا أثناء التحويلية من نقد المعاني إلى نقد القوالب النحوية والبلاغية فيما عرف بمتابعة عبدالله بن أبي إسحاق الحضرمي للفوزدق.

لقد دارت أول الأمر في دائرة النقل، فسعت إلى موافقة والدفاع عنه، فيما كان يصدر عن الرسول الكريم - صلى الله عليه وسلم - وخلفائه الراشدين من موافقت نقدية، فمناظرة أو حاضرة، وسعت من الملك لإرضاء الهواء وكسب الولاء وتأمين الوضع السياسي والإقتصادي، هذا الولاء الذي جعل شاعرا كالغزوذي يكفر به لشكوكه في أحقيته، لتتأرجح نفسه بين مد وجزر، مد ما يقرضه الواقع الموضوعي من الولاء والمنافسة مع الأقربان، وجزر ما تختلج به النفس ويرتاح له القلب وهو ما نعره عليه في قصيدته المدحبة لزين العابدين بن الحسين بن علي ومواجهة هشام بن عبد الملك : (10).

ولست فألما من هذا بضائره

العرب تعرف من أنكرت والعجم

إن سلطة المؤثر الديني بقيت تمارس حضورها، إذ لا يمكن لتلك المركزية العربية أن تلغي جوهرها الديني بالإنفتاح على الثقافات والحضارات المجاورة، فراحت تمحص وتدقق في النصوص المترجمة خاصة اليونانية، يرادوها خوف من ضرب مضامين هذه الترجمات لأسس التمركز العربي من جانب، العقيدية وهو ما تظن إليه الحجاج في نغية للنبط ونصر بن عاصم الليثي في الإشارة

فانحصرت الصراعات حول المسائل التي يتجادل حولها الفقهاء والمتكلمة (ابن حنبل، ابن أبي دؤاد) وibat الشاعر على الهامش إذ اكتفى أبو تمام بصياغة حوارية حول وقعة عمورية وما دار من جدل بين المعتصم والمنجمين مؤكدا مقولة من قال "إن الشاعر شاعر الأحياء والمناسبات".

الدول والحاجة إلى الربط الإداري بين تلك الأقطار - لتنتقل تلك الاستجوابات للفقهاء لإجبارهم على القول بخلق القرآن. مما أنتج خصما جديدا للشارع في البلاط - وأحيانا الفيلسوف - وما المأمون إلا صورة جليلة لتلك التغيرات. إذ سيطر المتكلمة بقيادة بن أبي دؤاد على زمام الأمور.



الاحالات :

- 1- شكري عزيز الماضي : في نظرية الأدب، ط 1 دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، 1993 ص 28.
- 2- عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ، ط 2، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، 1969 ص 651
- 3- أدونيس : كلام البدايات، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان 1985 ص 56
- 4- أدونيس : كلام البدايات ط 1، دار الآداب بيروت ، لبنان، 1989 ص 22
- 5- جاء في العمدة لابن شريق ج 1 ص 65 : "كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أنت القبايل وهناتها وصنعت الأطعمة واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ويتباشروا الولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذبح عن أحسابهم وتخليد لآثارهم وإشادة بذكرهم وكان لا يهتأون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج".
- 6- ديوان الشنفرى : ت طلال حرب، ط 1، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1996 ص 55
- 7- طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ط 1، دار العلم بيروت لبنان 19780 ص 21.
- 8- أدونيس : النص القرآني وأفاق الكتابة، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان 1993 ص 35
- 9- ديوان حسان بن ثابت، ط 1، ت، طلال حرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان 1984 ص 07
- 10- ديوان كعب بن زهير، ط 1، ت، محمد يوسف نجم، دار صادر بيروت، لبنان، 1995 ص 84
- 11- ديوان الفرزدق : ت، طلال حرب ط 1، م، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ت، ص 178
- 12- طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري ص 27
- 13- هلاري كليا باترزك : "الشاعر العربي في القرون الوسطى وحدود حرية التعبير مجلة المعرفة، ع 205 وزارة الثقافة والإرشاد القومي بغداد 1979 ص 187.
- 14- المرجع نفسه ص 184.

مصادر الكتابة في " السد "

فنحي الجهيل

مختلفة طوعها وعجنها فأعاد إليها من الحياة لونا مختلفا عن هيئتها الأولى قبل أن تتشكل على يديه حين كانت مواداً شتاتاً هنا وهناك.

يمكن أن نتخذ من كتاب "السد" منطلقاً لتأكيد هذه الفكرة التي جعلناها منطلقاً ومصادرة. وقد رأينا أن ندرس هذه المصادر من خلال ما به تكون الكتابة أي من خلال شكلها ومادتها ومقصدتها. ونقصد بشكل الكتابة البناء الفني الذي صاغ فيه الكاتب نصه واللغة التي أنشأ بها، ونعني بمادتها العناصر التي وظفها في عمله من نصوص وقائع وضروب خيال، وبمقاصدها ما رام الكاتب تبليغ من مواقف ورؤى فكرية على أننا ننبه إلى أمرين مهمين: أولهما أننا لا ننوي استقصاء كل مصادر الكتابة، فهذه غاية يقف دونها ضيق المقام، وثانيهما حاجة كل من يتصدى إلى هذا الموضوع إلى ثقافة موسوعية كثافة المؤلف وإلى تنبه متين إلى كل مكونات ثقافة الأدب، وهو أمر لا ندعيه. ونرى أنه يحتاج إلى عمل أكاديمي طويل النفس، يستعد له الباحث استعداداً خاصاً مراجع ووقتاً.

١- شكل الكتابة : يمكن التطرق إلى مصادر شكل الكتابة في "السد" بالنظر في خصائص البناء الفني جنساً أدبياً وفي خصائص اللغة المستعملة.

١.١: البناء الفني : يطرح عند دراسة هذا الكتاب سؤال إشكالي يتعلق بالجنس الذي صيغ النص وفق قواعده ومقوماته وخصائصه. والجلي أن النص من نمط النثر من جنس المسرح (١)، لكنه لا يستجيب لكل خصائص النثر والمسرح. فهو أمشاج من الأجناس وأضرب التعبير

نقصد بمصادر الكتابة في النص الأدبي جملة المواد والعناصر اللغوية والفنية والفكرية التي يستعملها الكاتب ليقدم نصاً أدبياً. ولا ريب أن الحديث عن مصادر الكتابة يستلزم التسليم بأن الكاتب لا يبدع ولا يخلق ولا يسير على غير مألوف. إذ لا يمكن للكاتب أن يكتب نصاً خالصاً يدعي فيه ملكية مطلقة. وهو أمر بديهي عندنا وعند معظم نقاد الأدب، بل نقاد كل إنتاج بشري. فالنص الأدبي من منظور النقد الحديث هو نسيج للنصوص يشكله الكاتب وفق رؤيته للكون. على أننا كثيراً ما ننسى هذه الحقيقة وننوه أن الكاتب إنما هو كائن خالق ينشئ نصاً لا يشاركه فيه أحد فلا يقدر بشر على ادعاء شيء له فيه منه نصيب.

وهدف هذه الدراسة أن تبين أن النص الأدبي، ككل نص، هو نسيج من لحمة وسدى يأخذها الكاتب من الواقع أو الثقافة أو الخيال، لكنه ينسجها على ما يهواه ويرضاه ويريد. فينتج قطعة هي ملك له وإن قد استعار موادها وخيوطها وطريقة نسجها من غيره. وليس هذا الاستلham أو الأخذ، أو ما شئنا من التسميات، إلا وسيلة من وسائل إنتاج المعنى والمقصد العميق في الأدب. ولعل ما يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص اللغوية أو الإعلامية بصفة عامة، هو هذا التشكيل وهذا النسيج اللذان يحولان النصوص المتباعدة المعاني والأصول المختلفة الأجناس إلى نص واحد فريد لا ينسخ غيره.

إن التسليم بهذه الفكرة البديهية يفضي بنا إلى التسليم بأن محمود المسعدي قد اعتمد في كتابته لنصوصه الأدبية المعروفة، شأن كل كتاب الدنيا، على مصادر

المطية (في اتخاذ شخصيات حيوانية فاعلة دالة دلالة رمزية كالبلبل والذئب والطائر الأسود)، وفيه الأناشيد الدينية والصوفية (تظهر في مارتك قومه صاهباء وسدنتها في المنظر الثاني)، وفيه أناشيد الأطفال (في تسبيح السدنة هلهيا هلهيا/ سبخت صاهباء (10) وهي شبيهة بأنشودة يترنم بها الصغار في بعض مناطق تونس "حرجاً يا حرجاً بنية خالي في القلب.." بل إن السد يتحول في المنظر الأخير إلى ما يشبه نصاً روائياً تطول في الإشارات الركحية فتضحي إشارات سردية تذكر بالعنوان الفرعي للكتاب "رواية في ثمانية مناظر".

إن كل هذه الأجناس النثرية التي اعتمدها المسعدي في كتابه قد جاءت ضمن جنس غالب هو جنس المسرح، وهو جنس دخل على الأدب العربي بإجماع معظم النقاد، حاول المسعدي تطعيمه بأجناس عربية أصيلة أو عريقة في الأدب العربي فجعل "السد" من أدب الطرافة الذي حاول للتأسيس له بقوله الشهير في تمهيد كتابه حدث أبو هريرة قال: "... ليس في نظري أطرف منجدة القديم" (11). على أن المسعدي لم يكتف بتطعيم المسرح بالتراجيدي، بأجناس أصيلة، بل لقّحه في نهاية النص بخصائص النهاية في جنس الملحمة، حين حوّل هزيمة البطل وتهاوي سده إلى نصر ملحني في شرف المحاولة والفعل، فيقول غيلان لمياري "انظري السد يعلو" (12).

لقد جعل المسعدي البناء النثري المسرحي التراجيدي الدخيل مصدراً رئيسياً للبناء الفني في كتاب "السد"، لكنه جعل له روافد تغنيه وتثريه كما تغني الجداول البحر. وهي روافد تراثية توصل الكتاب في تربة عربية أصيلة، وتحقق تفاعل ثقافة المسعدي العربية مع الثقافة الدخيلة فتغنيها، وتجعل كتاب "السد" هدماً لسد قائماً بين الأجناس الأدبية.

2.1: اللغة: إن لغة المسعدي في "السد"، وفي سائر آثاره الأدبية، لغة متميزة لغتاً إليه الانتباه. وقد بين طه حسين في قراءته للكتاب قربها من لغة الشعر حين قال: "والقصة، كما قلت، شعر كلها، ولكنه شعر غير منظوم (...)" وهو إلى الشعر الفرنسي المطلق أدنى منه إلى أي شيء آخر (13). وهي الفكرة نفسها التي بيّنها محبوب بن ميلاد في المقدمة التي وضعها للطبعة الأولى. إن يقول: "تطالع السد فتعجبك منه وتبهرك هذه اللغة

الأدبية. ويمكن إجمال أنماط التعبير في تمثيلين هنا النثر والشعر" (2).

إن السد كتاب نثري في أصل وضعه. وقد اختار المسعدي هذا النمط أو هو وجد نفسه يختاره، لأنه نادر وليس شاعراً لكن في الكتاب من الشعر نصوصاً كثيرة متفرقة تقع في كثير من المناظر ومن ذلك ما تنشده الهواتف في المنظر الأول من شعر هو أقرب ما يكون إلى الشعر الحر، سبق كثير من المناظر. ومن ذلك ما تنشده الهواتف في المنظر الأول من شعر هو أقرب ما يكون إلى الشعر الحر، سبق به المسعدي في العربية بدر شاكر السياب ونازك الملائكة (3)، وما تأتى به ميمونة في المنظر السادس (4) من شعر عمودي (من الرمل المجزوء):

لعنة الكون على من لا يني عنه الرحيل

جاء هذا الشعر مخترقاً النثر فأثبت في شخصية المسعدي ناثراً شاعراً يأخذ من أنماط أدبية تروى عليها وتمتحن منها في تكوينه الأدبي. فكان الكاتب قد عزز بهذا عن صراع النثر والشعر في ثقافة كان الشعر ديوانها الم محبوب والنثر الفني وفنها المرغوب.

وإذا كان الشعر في السد عمودياً وحراً (قبل نشأة الشعر الحر)، فإن نثره خليط عجيب من الأجناس النثرية. ففيه الآيات القرآنية والشكل القرآني (يفتح المسعدي كتابه بـ "فاتحة" كفاتحة القرآن، ويقول غيلان لميمونة حين تقص عليه رؤياها متملاً بالآية القرآنية يا أيّت إنّي رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين" ص 53 في المنظر الثالث (5)، وفيه النص النقدي (إنّ ضمن الكاتب الفاتحة نصاً نقدياً للناقد الفرنسي سانت بوف يعرف فيه الشعر "ليس الشعر في أن تقول كل شيء، بل هو في أن تحلم النفس بكل شيء" (6)، وفي الخملبة (يقول صوت هاتف ثان في المنظر الرابع أيها الناس اسمعوا وعوا. وإذا سمعتم فاكتموا" فتعلّق الحجرة الثانية" أما هذه فسرقه غير خافية. سرقها النبي لقس بن ساعدة (7). ويقول غيلان في المنظر الخامس متحدّثاً عن ردة فعله على الحيل التي أصابت عماله "قلت للنصف الباقي خذوا بثأر أصحابكم فاغلبوا ما عليهم، وأقيموا سداً" (8)، وفي الحكاية والخبر (حين يحكي غيلان لميمونة قصة أسال ونائلة وتروي هي له حكاية هامان في المنظر السادس (9)، وفي الحكاية

"لغة المسعدي" (21) وما أغرب أن ننسب اللغة إلى الشخص وهي تنسب عادة إلى القوم) لغة غاية في الطرافة، تحمل من وقار القديم ومن رشاقة الحديث ما يجعلها قديما متجددا أو حديثا معتقلا.

على أن لغة المسعدي هذه لا تنهل من اللغة القديمة والحديثة فحسب، بل تتخذ من اللغو مصدرا فتنتقله وتكسوه معنى هو اللامعنى نفسه. يقول بعض الأصوات في المنظر الثاني:

"صباغ الوداد" "وصخر صلابه"
مدار دافق ظنوى غافق
بركز الضامه كعبر الحلامه
غميا دافق فضوى غلفق" (22)

فتصبح ناطقة عن نزعة المسعدي إلى الفعل باللغة كما يفعل غيلان بالساعد، ومعبرة عن إعجاز إنساني طلبه الكاتب متشبيها بالالة كما تشبه بطله بها.

2- مادة الكتابة: ليست مادة الكتابة سوى مقومات القصة أو الوقائع التي شكلت لحمة النص. فهي الزمان والمكان والشخصيات والأحداث المنجزة (23)، استلهمها المسعدي في السد من ثلاثة مصادر كبرى، هي الواقع والنص والخيال. الواقع هو ما يحيط بالكاتب من عناصر مادية حياتية جعلها أحداثا وشخصيات وأمكنة وأزمنة في القصة. والنص هو الموروث المشكل كتابة أو مشافهة سواء أكان عربيا أصيلا أو دخيلا. أما الخيال فهو تلك الطاقة الذهنية التي تخترع العناصر بالتصرف في الواقع والنص تصرف تحويل أو تهويل أو تركيب.

1.2: الواقع: لا شك أن الكاتب قد تأثر بظروف واقعه وعصره في ما أنشأ من وقائع نصية ورغم أنه قد حاول جعل النص خارجا عن حدود المكان والزمان بجعله أدبا إنسانيا مطلقا هو "رسالة الإنسان إلى الإنسان"، فإننا نجد فيه ملامح من الواقع. ومن ذلك ما يراه في الواقع من عمال يعملون ودرأويش من الطرقية بنشدون ويشطحون، وما يراه في شعبه من ذل أهل الوادي وصمتهم، وما شاهده من تسلط الاستعمار وأنبيائه وتعجزهم. ولهذا رأى كثير من الدارسين في كتاب "السد" صورا لنضال مرجو للمثقف التونسي والعربي ضد صاهباء المستعمرة. ولعل خوض المسعدي للنضال

العربية المثينة التي تذكرك بأروع عصور العربية وأفصح أساليبها، تذكرك بلغة الاصباحاني في أغانيه ولغة التوحيدي في مقابساته" (14). والحقيقة أن في هذه اللغة من التراكيب الغصيبة الصافية ومن غريب المفردات ما يوصلها في تراث اللغة العربية كما نقرأها في الكتب القديمة عند أرباب النثر الفني العربي من أمثال الجاحظ والتوحيدي والمعري. ولكنها تستلهم مع ذلك رواقد أسلوبية قديمة أخرى أصيلة، منها:

أ- رافد أسلوب سجع الكهان حين ينطق قومة صاهباء واليغل في المنظر الثاني بسجع كسجع الكهان. يقول اليغل "عواء ذئب يستجاب لا أن يستجاب؟؟ سأسال غيلان ربي. لكن أذئاب؟ أم أطياف خالي العصور في تيه العذاب؟؟ أم كلاب؟ أم صخور وأمواج واضطراب؟" (15).

ب- رافد الأسلوب القرآني حين يحاكي المسعدي أسلوب القرآن في خطاب البشخصيات أو في الإشارات المركبة. ففي المنظر الأول تقول "هي" (أي ميمونة): "تنقض الأعباء ظهور العباد" (16) محاكاة للآية القرآنية "ورفعنا عنك وزرك الذي انقض ظهرك". وفي المنظر الثاني تصف الإشارة المركبة سدنة صاهباء "سنة فيهم مشعل وسابعهم طبل، ثم ستة وسابعهم بناء ماء" (17) محاكاة لأسلوب السرد القرآني في سورة الكهف، وفي المنظر الأخير توصف حركة الجبل والزلازل، والرعود بما يذكر بسور القيامة في النص القرآني، إعادة آيات من إنجيل صاهباء "وأمرنا العواصف والرعود والسحاب والبرق والزلازل والهد فانقلعت جميعا ودوت دويا. وأرسلنا الصاعقة فشتت وأودعت حياة حية" (18).

إن هذه الروافد الأصلية تصاحبها رواقد دخيلة هي لغة شعرية وإن كتبت نثرا وهي أقرب ما يكون إلى لغة الشعر الحديث في غرابة استعاراتها وبعد تشابيهها ولطف كنياتها ودقة رمزها وجدة مفرداتها. ومن ذلك ما ورد في إشارة ركحية سرديّة في المنظر الثاني تصف الزمان "فإذا ليلة لينة رزينة ملأى، كحل حسانا حبلى، وشفق كالغجر، وشغة الليل عذبة، ونوم كالدهر يغمم الليلة" (19)، وما ورد في المنظر الرابع في وصف الحجرة الأولى "فتاة لينة حمراء، شعرها كالغجر وعينها سماء" (20). إن هذه اللغة الشعرية تؤكد الطابع الرمزي الذهني في الكتاب وتؤكد تأثر المسعدي بلغة الشعر الأوروبي الحديث تأثره بلغة أجداده من الأدباء. فتكون

وأوتادها ودلائها، ومن جبال الجزيرة العربية القاسية. ومن ذلك أن الأخشب هو اسم جبلين بمكة يسميان الأخشين، وهما : أبو فيس والأحمر وفي الحديث كان جبريل عليه السلام قال : يا محمد ان شئت جمعت عليهما الأخشين ، فقال " دعني أنذر قومي (29). ولعل الجبل في السد صورة لجبل الأولمب الشهير الذي تسكنه الآلهة عند الإغريق.

د. النص الأسطوري والخرافي : استلهم المسعدي في قصة الصراع بين بطل إنساني ورب من الأرباب وهي قصة تتكرر في الأسطورة الإغريقية القديمة، تمثل بها الملاحم كالأوديسية والإلياذة لهوميروس والمسرحيات التراجيدية المعروفة ليوريبديس وسوفوكليس. واستلهم من أسطورة سيزيف الذي يدفع بالصخرة إلى أعلى الجبل فتتحد فيعود إلى دفعها دون كلل. وإن كانت نهاية غيلان مختلفة عن "نهاية" سيزيف (أو بالأحرى بقاؤه بلا نهاية في عمله العبي). على أن المسعدي استلهم أيضا من الأساطير عربية كأسطورة أستف ونائلة في المنظر السادس، وأسطورة الطائر الأسود أو الهامة التي تحوم وتنتثر بالويل في المنظر الثاني، وخرافة الغول التي تخيف الصبية في المنظر السادس، وأسطورة الهواتف في المنظر الأول وغير ذلك من الأساطير والخرافات الأصلية والدخيلة. لكنه احتفظ في بعضها بالتسمية وغير محتوياتها وشحنها دلالات رمزية جديدة كأسطورة أساف ونائلة التي تحولت من رمز الخطيئة المقدسة عند البشر إلى رمز الرحيل وروح المغامرة.

هـ - النص الفني : في نص المسعدي من فنون النحت والرقص والرسم والموسيقى والشعر والمسرح ما لا يخفى (30). فقد نحت المسعدي حجرات بث فيهن الحياة في المنظر الرابع، ورفض الهواتف والسدنة رقصا لطيفا في المنظر الأول والثاني، ورسم لوحة تمازجت ألوانها فكانت مشهد قيامه في المنظر الأخير، وجعل قرع الطبول وضحك غيلان وميمونة وبكاءهما وعواء الذئب ونشيد الهواتف ودوي العناصر الطبيعية سمفونية تنوعت نغماتها وإقاعاتها رقة وعنفا، وصاغ النص كله شعرا ونثرا كالشعر في إهاب مسرحي درامي يكتظ حركة وفعل. فكان "السد" مهرجانا من الفنون المتصافرة المتمازجة تحقق فرجة في الخيال، فتحرك فيه السمع والبصائر والأفئدة.

3.2 الخيال : إن الخيال عندنا ليس سوى واقع تمت

في صفوف الحزب الدستوري أو صفوف الاتحاد العام التونسي للشغل وتعرضه للنفي في رمادة وتطاوين وقبله بعد اغتيال فرحات حشاد () ما يدعم النظرة القائلة باستلهم من واقع تونسي عربي (24)، بل إن المسعدي قد أهدى السد إلى روح فرحات حشاد فأثبت توجهها واقعيًا تونسيًا لا ينكر. يقول في الإهداء :

"إلى روح الشهيد فرحات حشاد

أخوة وفاة "إنسان" (25)

إن اتخاذ الواقع مصدرا للكتابة لا يفتقر من توجه كتاب السد الإنساني المطلق. إذ يظل هذا الكتاب رسالة الإنسان إلى الإنسان بتعبير المسعدي نفسه. ولا يمكن للكاتب أن يبلغ مرحلة مخاطبة الإنسان إلا إذا خاطب إنسانا. فالإنسان مطلقا ليس سوى تجريد لكائن واقعي هو إنسان ما في هذا الوجود.

2.2 النص: يتنوع النص المصدر وفق التعريف الذي أوردهنا سلفا إلى نص ديني وتاريخي وجغرافي وأسطوري وفني.

أ - النص الديني : في "السد" استلهم العنصر من النص الديني الإسلامي والمسيحي واليهودي والوثني وظفها المسعدي لبناء الشخصية والمكان والأحداث. ومن أمثلة النص الإسلامي توظيف الرؤيا في قصة النبي يوسف في المنظر الثالث، وقصة خلق الكون في المنظر الرابع، والحجر الأسود في المنظر الخامس، ومشاهد القيامة في المنظر الثامن. ومن أمثلة النص المسيحي توظيف قصة الجمجمة (26) في رؤيا ميمونة في المنظر الثالث. ومن أمثلة النص اليهودي الشبه بين غيلان وأدم وبين حواء وميمونة ونزولهما بجبل وإقامتهما بكهف (27). ومن أمثلة النص الوثني ضروب التعبد للنار وعبادة الأصنام والحجارة في بعض المناظر.

ب - النص التاريخي : بعض الشخصيات والأزمات والأحداث في "السد" مستلهم من التاريخ. ومن ذلك شخصية غيلان الدمشقي (28) القاتل بحرية الإنسان، وبناء سد مارب باليمن السعيد وانتهياره في السيل العرم، وقصة مجنون ليلى.

ج - النص الجغرافي : استلهم المسعدي في تشكيل المكان وتأثيره من الصحراء العربية بخيامها وكهوفها

المؤثرات الأدبية التي كان لها أثر في تكويني تنتسب حقا إلى هذه الوجودية التي أشار إليها الدكتور طه حسين ، لكن لا في معناها الفلسفي الضيق بل في أوسع معانيها الإنسانية (32). ولئن كان المسعدي يؤصل فكره الوجودي في هذه الوجودية الإنسانية التي وجد له فيها أجدادا أسلافًا كأبي العتاهية وأبي نواس والمتنبي والتوحيدى والمعري، فإنه لا يستطيع دفع كثير من المبادئ الوجودية الفلسفية التي استلهمها، ومن ذلك فكرة المسؤولية والقلق الوجودي والاختيار وأسقية الوجود على الماهية وأهمية التجربة الوجودية وقداسة الحرية الإنسانية (33). وهي أفكار تعبر عنها شخصيّة غيلان في "السد" أدق تعبير.

على أن المسعدي المسلم يأبى إلا أن يؤصل وجوديته في توبة إسلامية ذات وجهين؛ وجه صوفي وآخر اعتزالي. فقد جعل نهاية بطله نهاية صوفية في قوله "إني لنافذ إلى ما فوق الحق" (34) "لنعلون برأسينا ولنفتحن لهما في السماء يابا" (35) تعالى بها إلى الحق أولذات الإلهي (36). أما الوجه الاعتزالي فيتجلى في اسم بطله غيلان الذي شابه غيلان الدمشقي في مبادئه التي دافع عنها المعتزلة (37)، وأهمتها مبدأ الحرية الإنسانية ومسؤولية الإنسان عن أفعاله واستخلاف الله للإنسان في الأرض. وبهذين الرافدين الأصليين يجعل المسعدي من بطله بطلا وجوديا حرا مريدا ينتهي نهاية صوفية حين يترأى له في منتهى الغاب والوجود سراج منير كنور قدفة الله في الصدر، ما أشبهه بتجربة أبي حامد الغزالي بدأت حيرة وانتهت يقينا بالكشف.

خاتمة :

إن مصادر الكتابة شكلا ومقصدا دلت على مذهب فريد في الكتابة حاول المسعدي التأسيس له وهو مذهب يقوم على الطرافة في التوثيق بين الدخيل والأصيل، بين الديني والوطني، بين القديم والحديث، بين النثر والشعر، بين اللغة والفكر.

إعادة تشكيله' بالتحويل أو التهويل أو التركيب وقد أنشأ المسعدي بعض مادة "السد" في خياله منطلقا من الواقع أو النص. ومن ذلك شخصية مياري المبرر الجميل شكلها من منشود الرومنطيين ومن جنيات الإغريق وحواريات الجنة فكانت شخصية خيالية مركبة تركيبا لطيفا. أما الزمان فهو مشكل من زمن واقعي هو ليل ونهار وعشي وفجر، وزمان مطلق يتراوح بين أول الخلق زمن آدم وحواء وزمن المذايع والهاتف (المنظر الأول). ولا تقتصر فنون الخيال على تركيب العناصر الواقعية أو النصية، بل تقوم أيضا على التحويل. ومن ذلك تحويل الزمان إلى مكان تحويلا عجيبا دالا على خيال مجنح، كقول المسعدي في إشارة ركيحة تختم المنظر السادس : "وتتوسع الليلة" (31). فيصبح زمن الليل ممتدا امتدادا مكانيا عجيبا يؤكد الطابع الذهني الرمزي في الكتاب .

لقد تواسج الواقع والنص والخيال لإنشاء مادة نصية ثرية متنوعة دالة على عمق ثقافة المسعدي وموسوعيتها ، في ما يشبه مهرجانا للفنون وأنماط الكتابة المختلفة. ولعل هذه الثقافة الموسوعية هي التي جعلت مقاصد الكتابة متنوعة تنهل من أكثر من مورد واحد.

3- مقصد الكتابة : إن مقاصد الكتابة هي المعاني التي انعقد عليها كتاب "السد" والمعاني القصوى التي أراد الكاتب بثها في هذا الأثر الأدبي، وقد اتصلت هذه المقاصد اتصالا وثيقا بأشكال الكتابة ومادتها التي حملتها. فقد تنوعت هذه المقاصد كما تنوعت أشكال الكتابة ومادتها. فكانت مزيجا من أفكار فلسفية وجودية، ودينية صوفية، وفكرية اعتزالية على أننا لا ننوي التوسع في هذا الباب، فقد نال حظا وفيرا من عناية الدارسين. بل تكفي بتصنيف مصادر المقاصد.

إن أخذ المسعدي من الفلسفة الوجودية أمر لا ينكره المسعدي نفسه وهو ما بينه في ورده على قراءة طه حسين للكتاب. يقول : "والذي لا شك فيه إن هو أن

الإحالات :

1. من المعروف الشائع أن المسرح عند الإغريق كان سجنا تمثيلا من أجناس الشعر. (ولذلك نجد تنظيره الشهير في : أرسطوطاليس : فن الشعر". ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (1973). فقد كانت المسرحيات تكتب شعرا منذ نشأتها، وتواصل ذلك إلى عهد قريب في المسرح الفرنسي الكلاسيكي مع موليير وراسين وغيرهما. ثم أصبح يكتب نثرا. ولا ريب أن مفهوم الشعر عند الإغريق مختلف اختلافا بينا عن مفهوم الشعر عند العرب.

2. نصلح مبدئي، في ظل ما يشهده المصطلح النقدي من تنوع يصل حد الفوضى وغياب التمييز المفهومي الدقيق، على تسمية النثر والشعر بالمنطمين، وعلى تسمية ما يقع تحت كل نمط بالجنس كجنس الرواية والمقامة والخبر في النمط النثري، وعلى تسمية التصنيفات الدقيقة المتنوعة للأجناس بالظروب لكننا نعي أن هذا الاصطلاح في حاجة إلى تدقيق ومراجعة وأنه ليس حلاً جذرياً للقضية. وننبه إلى ضرورة التمييز بين أشكال التعبير والأساليب، وهي حدود دقيقة حيناً وواهية أحياناً أخرى. ومن ذلك أن نمط الشعر قد يقوم على أسلوب سردي حكائي (من قبيل قصائد كثيرة لعدم بن أبي ربيع وأبي نواس وغيرهما) وأن نمط النثر قد يعتمد أسلوباً شعرياً (وهو ما يتجسد في أدب المسعدي، وفي كثير مما يصطلح عليه بقصيدة النثر).
3. نثار قضية أسبقية الشعراء العرب في كتابة أول قصيدة حديثة من الشعر الحر. ويحصر النقاد هذه المسألة عادة في بدر شاكر السياب ونازك الملائكة العراقيين وفي سنة 1946 و1947، بل يتحدث بعضهم عن علي أحمد باكثير اليمني في بعض ما ترجم ولويس عوض المصري في بعض ما كتب. (انظر إثارة موجزة لهذه القضية في مقدمة ناجي علوش التي وضعها لديوان بدر شاكر السياب، في: السياب (بدر السياب، دار العودة، بيروت، 1989، في مجلدين. 1/ من: ك إليس). ولئن كنا لا نرى فائدة كبرى في هذا النزاع، ونعتقد أن الفضل (إن كنا نبحث عن فضل) إنما يرجع إلى من وعي هذه الطريقة في الكتابة وعيا نظرياً واستطاع تطويرها فجعلها تنتشر بين الشعراء، فإننا نرى أن من كتاب النثر من سبق الشعراء في التنبيه إلى آفاق جديدة في الكتابة، ولعل المسعدي قد كان من أبرز هؤلاء. لأنه قد كتب "السد" بين سبتمبر 1939 وجوان 1940، ولأنه كان على وعي نظري بأن في النثر إيقاعاً لا يختلف كثيراً عن إيقاع الشعر. وهو ما درسه في أطروحته التكميلية "الإيقاع في السجع العربي" التي ألقت حسب ترجيح محمود طرشونة سنة 1939 بباريس (انظر: طرشونة (محمود): الأدب المريد، ط 5 (مزيدة ومنقحة)، تونس، 1997، ص 157). وقد صدرت العربية للكتاب عن مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله بن توش سنة 1996. أما عنوان العمل في أصله الفرنسي فهو: Essai sur le Rythme dans la prose rimée en arabe, Tunis, 1982, 163p.
4. المسعدي (محمود): السد، ط 2، الدار التونسية للنشر، تونس، 1973، ص 109. اعتمدنا هذه الطبعة التي تحتوي على ملحقات (هي نصوص لمحمود بن ميلاد والشاذلي القليبي وطه حسين ومحمود المسعدي قدموا بها "السد" أو علّقوا بها عليه) تمتد من الصفحة 150 إلى الصفحة 272. ونشير إلى هذه الملحقات بما يلي: ملحقات "السد".
- ك السد، في المنظر الثالث، ص 53. 7. السد، ص 79
د السد، ص 11. 8. السد، ص 106 و 114. 9. السد، ص 106 و 114. 10. السد، ص 28 و 29
11. المسعدي (محمود): "حدث أبو هريزة قال: ...". دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص 12.
12. السد، ص 146
13. انظر هذا المقال في: ملحقات "السد"، ص 228 و 211، وفي: صمود (نور الدين) (جمع وتقديم وتعليق): محمود المسعدي وكتابه السد، ط 4، الدار التونسية للنشر، 1993، ص 43 و 52.
14. السد، ص 48. 16. السد، ص 19. 17. السد، ص 44
18. السد، ص 145. 19. السد، ص 50. 20. السد، ص 67
21. هي تسمية الأستاذ محجوب بن ميلاد في مقدمته للطبعة الأولى. وقد أبدى ملاحظات دقيقة مهمة عن هذه اللغة تحتاج إلى توسيع في دراسة مستقلة. انظر: ملحقات السد، 155 و 159.
22. السد، ص 47
23. هي ما يسمى في النقد السردية "القصّة" أو "الوقائع" Histoire, Fable ويمكن التوسع في قضية التمييز بين القصّة والخطاب على سبيل المثال في: يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبيين)، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، 1989، ص 45 و 89 و 97.
24. انظر: صمود (نور الدين): محمود المسعدي وكتابه السد، ص 11.
25. اسم ميمونة مثلاً قد يكون من المثل التونسي المعروف "ميمونة تعرف ربي وربّي يعرف ميمونة" الذي يدل على نوع من الرضا والتوافق في علاقة الإنسان بالغييب.
26. السد، ص 7
27. "قصّة الجمجمة" من التراث الديني تحكي قصة جمجمة شخص متجبر مفسد في الأرض، تبعت بعد هلاكها فتروى أهوال العذاب وتنصح بالعودة إلى الشرائع السماوية والإعراض عن الدنيا الزائفة.

28. انظر توسعا في هذا في مقال: "الأسطورة في مسرحية السد" لسليم الشريطي، مجلة رحاب المعرفة، ع 26 مارس - أبريل 2002، ص ص 76-86.
29. انظر: ابن منظور: لسان العرب، ط 3، دار صادر، بيروت، 1994. في 15 مجلدا، 1/ ص 354.
30. وقد توسع في دراستها الأستاذ محمود طرشونة توسعا مرضيا في كتابه "مباحث في الأدب التونسي المعاصر"، ضمن فصل: توظيف الفن المسرحي في السد، ص ص 131، 140. طرشونة (محمود): مباحث في الأدب التونسي المعاصر، تونس، 1989.
31. السد، ص 130
32. انظر في: ملحقات "السد"، ص 257
33. يمكن تبين أهم الأفكار الوجودية في قسومة (الصادق): النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص ص 103، 106.
34. السد، المنظر السابع، ص 136
35. السد، المنظر الثامن، ص 136
36. يؤكد المسعدي في حوار له أن نهاية "السد" إسلامية. يقول: "ولئن أول الكثيرون - ومنهم طه حسين - نهاية "السد" على أنها خاتمة مأساوية تشير إلى الفشل، فذلك لأن الخاتمة كانت إسلامية ترجع القضية كلها إلى ما جاء في الإسلام من أن الإنسان فان، وأن المنزل الذي أراد الله أن ينزل فيها الإنسان هي من جهة منزلة خليفة الله في الأرض، المسؤول بأن يكون حينئذ بتكليف من ربه - خالق مصيره ومغير الكون بعمله الصالح وأن يعطي لوجوده معنى، يكون قائما على الخير" انظر طرشونة (محمود): مباحث في الأدب التونسي المعاصر، ص 168. وانظر الفكرة نفسها في: صمود (نور الدين): محمود المسعدي وكتابه السد، ضمن الفصل الأخير: المسعدي يتحدث عن أدبه، ص ص 149، 163. والفصل جزء مما نشرته مجلة "الحياة الثقافية التونسية" في أعدادها الخامسة والسادس والثامن من حديث المسعدي عن أدبه.
37. يمكن تبين أهم الأفكار المعنوية في: عمارة (محمد): الفرق الإسلامية، ضمن: موسوعة الحضارة العربية الإسلامية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1986. فصل: المعنوية، ص ص 287، 372.

«الفطرة هي ما خلق عليه الإنسان ظاهرا وباطنا جسدا وعقلا»

الشيخ محمد الطاهر بن عاشور

محمد صالح الدين المسناوي *

إلى أن كل الدين مقصود ومراد بالفطرة وليس بعضا منه
أجزاء منه.

يقول (وقوله فطرة الله) منصوب على البذل من
«حنيف» المنسوب على الحال من «الدين» فقوله «فطرة» في
معنى حال ثانية فيكون المعنى: فأقم وجهك للدين
الحنيف الفطرة والمراد من الدين مجموع ما يسمى بالدين
من عقائد وأحكام.

ويؤيد سماحة الشيخ الإمام على من خصصوا الدين
بالعقائد اتباعا لسياق الآيات الواردة قبل ذلك وذلك بناء
على ظنهم أن الغاء فاء التفريع، وذلك غير ظاهر فإن الدين
اسم يشمل جميع ما يتدين به المرء كما دل على ذلك
حديث «هذا جبريل أتاكم يعلمكم دينكم».

ويدعم سماحة الشيخ الإمام رأيه بما نبه إليه أئمة
أصول الفقه من أنه إذا ورد في القرآن كلام خاص ثم تلاه
لفظ يشمل ذلك الخاص وغيره لمناسبة أن ذلك اللفظ لا
يختص ببعض مدلوله لأجل السياق.

يقول الشيخ الإمام: «وأما الغاء فالظاهر أنها فاء
الفصيحة لا فاء التفريع والفصيحة هي الغاء التي تؤذن
بشروط مقدر إذا وقعت بعد كلام يقصد به إثبات أمر
مطلوب للمتكلم بعد التمهيد له بذكر مقدماته ودلائله فيقع
ما بعد الغاء موقع النتيجة من القياس.

بعد كل هذا التدقيق والتحقيق والتحرير اللغوي
والبلاغي ينتهي سماحة الشيخ الإمام إلى الإقناع بما أراد
الذهاب إليه من أن الفطرة تشمل كل الدين وليس مجرد
العقائد ويقول والتقدير في الآية (إذا علمت ما يبنيه للناس
من دلائل الوحدانية وإبطال الشرك فأقم وجهك، أي توجه
لدين الإسلام الذي هو الفطرة) فالتعريف في «الدين»

أورد سماحة الشيخ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور
رحمه الله في كتابه الفريد في بابيه: «مقاصد الشريعة
الإسلامية». فصلا جديرا بالقراءة وإعادة القراءة وإن كان
كل ما في كتاب «مقاصد الشريعة» يستحق التوقف عنده
غير أن ما لا يدرك كله لا يترك جله كما يقال وهانحن نكتفي
بفصل واحد يبحث في مسألة تعتبر من المسائل
الواضحة الجلية التي لا تحتاج إلى بحث عميق، ولكن
سماحة الشيخ الإمام يأتي فيها بالجديد المفيد الذي لم
يسبق إليه.

عنوان هذا الفصل هو: ابتداء مقاصد الشريعة على
وصف الشريعة الإسلامية الأعظم وهو الفطرة.

ينطلق سماحة الشيخ الإمام في حديثه عن مسألة
الفطرة في قوله تعالى (فأقم وجهك للدين حنيفا فطرة الله
التي فطر الناس عليها لا تبديل لخلق الله ذلك الدين القيم)
وفيكك مكونات هذه الآيات ويحللها لغويا وبلاغيا
وأصوليا فيقول: (والمراد بالدين دين الإسلام لا محالة لأن
الخطاب لمحمد صلى الله عليه وسلم فهو مأمور بإقامة
وجهه للدين المرسل به. ومعنى إقامة الوجه للدين القصد
إليه والجد فيه والمراد بوجهه جميع ذاته فخص الوجه
بالذكر لأنه جامع الحواس وآلات الإدراك و«حنيف» حال من
«وجهه» والحنيف المائل والمراد هنا الميل عن غير ذلك
الدين من الشرك قال تعالى: (حنفاء لله غير مشركين به).
انظر الصفحة 56.

الفطرة تشمل الدين كله :

وبالاستناد إلى قواعد اللغة والقرآن أصح نص مكتوب
بالعربية مثملا أنه أبلغ نص في العربية ينتهي الشيخ الإمام

وعقلية واقعية (وقد استبان لك أن الفطرة النفسية للإنسان هي الحالة التي خلق الله عليها عقل النوع الإنساني سالما من الاختلاط بالرعونات والعادات الفاسدة فهي المراد من قوله تعالى (فطرة الله التي فطر الناس عليها) وهي صالحة لصدور الفضائل عنها كما شهد به قوله تعالى (لقد خلقنا الإنسان في أحسن تقويم ثم رددناه أسفل سافلين إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات) فلا شك أن المراد بالتقويم في الآية تقويم العقل الذي هو مصدر العقائد الحقة والأعمال الصالحة، وإن المراد برده أسفل سافلين انتقال الناس إلى اكتساب الرذائل بالعقائد الباطلة والأعمال الذميمة وليس المراد تقويم الصورة لأن صورة الناس لم تتغير إلى ما هو أسفل ولأن الاستثناء بقوله (إلا الذين آمنوا) يمنع أن يكون المستثنى منه صورا ظاهرة إذا ليس للمؤمنين الصالحين اختصاص بصورة جمالية، فالأصول الفطرية هي التي خلق الله عليها الإنسان المخلوق لعمران العالم وهي إذن الصالحة لتنظيم هذا العالم على أكمل وجه وهي إذن ما يحتوي عليه الإسلام الذي أراد الله لإصلاح العالم بعد اختلاله انظر الصفحة 58.

بالبها/من فطرة عميقة بعيدة المدى لا تقف عند ظواهر الأمور ومعانيها القريبة الضيقة التي لا تصلح للتعبير عن المقاصد الرائعة العظيمة للشريعة الإسلامية فلن يرد إلى أسفل سافلين إلا من انحرف عن أحسن تقويم التي هي الفطرة التي تتطابق مع التفكير السليم والتصرف القويم.

يقول الشيخ الإمام (ومعنى وصف الإسلام بأنه فطرة لله) أن الأصول التي جاء بها الإسلام وهي من الفطرة ثم تتبعها أصول وفروع هي من الفضائل الذائعة المقبولة فجاء بها الإسلام وحرص عليها إذ هي من العادات الصالحة المتأصلة في البشر والناشئة عن مقاصد من الخير سالمة من الضرر فهي رابعة إلى أصول الفطرة وإن كانت لو تركت الفطرة وشأنها لما شهدت بها ولا بضدها فلما حصلت اختارتها الفطرة ولذلك استقرت عند الفطرة واستحلتها.

وبفكر ثاقب وبالنظر إلى المقاصد والمآلات وما يترتب عما يؤتى من مصالح ومقاسد ومنافع وأضرار يبين سماحة الشيخ الإمام كيف تنحاز تعاليم الإسلام إلى الحياة وتعرض عن الوقاحة وتميل إلى الرفق وتنذب الغلظة فالحياة والقواعة إذن لم يخرجها إلى حد الاستعمال في

تعريف العهد وهو ما عهده الرسول صلى الله عليه وسلم مما أنزل عليه من العقائد والشريعة كلها، كما قال تعالى: "شرع لكم من الدين ما وصى به نوحا والذي أوحينا إليك وما فصينا به إبراهيم وموسى ويعيسى أن أقيموا الدين ولا تتفرقوا فيه".

فالفطرة في هذه الآية مراد به جملة الدين بعقائده وشرائعه يقول الشيخ الإمام (الفطرة : الخلقة أي النظام الذي أوجده الله في كل مخلوق، فطرة الإنسان هي ما فطر أي خلق عليه الإنسان ظاهرا وباطنا أي جسدا وعقلا:

* فمشى الإنسان على رجليه فطرة جسمية

* ومحاولة أن يتناول الأشياء برجليه خلاف الفطرة

* واستنتاج المسببات من أسبابها والناتج من مقدماتها فطرة عقلية فاستنتاج الشيء من غير سببه المسمى في علم الاستدلال بفساد الوضع خلاف الفطرة العقلية.

* والجزم بأن ما نشاهده من الأشياء هو حقائق ثابتة في نفس الأمر فطرة عقلية فإنكار التسلسلات ثبت ذلك خلاف الفطرة العقلية. انظر الصفحة 57.

فوصف الإسلام بأنه الفطرة معناه أنه فطرة عقلية لأن الإسلام عقائد وتشريعات وكلها أمور عقلية أو جارية على وفق ما يدركه العقل ويشهده به. ويستحسن سماحة الشيخ الإمام ما ذهب إليه ابن سينا في معنى الفطرة والتنبيه على وجوب الحذر من اختلاطها بالمدرجات الباطلة المتأصلة في النفوس بسبب عوارض عرضت للبشر مثل العوائد الفاسدة المألوفة ودعوة أهل الضلالات إليها...

وإن المخاطبين بتمييز الفطرة عن غيرها هم العلماء والحكماء أهل العقول الراجحة فلا يعوز هؤلاء تحقيق معنى الفطرة وتمييزها عما يلتبس بها من المدرجات والوجدانات، على أنه إن عسر على أحدهم تحقيق معنى فطري دقيق أو شديد التباس غيره به وخاف هوى نفسه أن يخيل له الأمر غير الفطري فطريا فغلبه حينئذ أن يعيق النظر بطلا وأن يعتبر بشهادة العلماء الأفاضل المشهود لأفكارهم بكثرة العصمة من الخطأ.

الأصول الفطرية هي الصالحة لتنظيم العالم

يقول سماحة الشيخ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور رحمه الله بعد كل ما أقامه من حجج وبراهين شرعية

الانحراف عنه والحياد عن نهجه انحراف عن الفطرة وليس ذلك فيما يذهب إليه غالبا من مجال العقيدة بل يتجاوز كل صنوف المعاملة مما يدخل تحت طائلة الشريعة.

فالحضارة الحق من الفطرة وأنواع المعارف الصالحة من الفطرة والمخترعات من الفطرة بمعنى آخر أن التخلف والفوضى والجهل بالعلوم والمعارف والرضا بالدون كل ذلك مخالف للفطرة وليس الشرك فقط هو المخالف للفطرة كما ذهب ولا يزال يذهب من يفسر معنى الفطرة في الآية (فطرة الله التي فطر الناس عليها) وكما يذهب إليه من يشرح حديث (يولد الولد على الفطرة).

يختم سماحة الشيخ الإمام هذا الفصل الهام من كتاب مقاصد الشريعة بوضع قواعد عامة يبني عليها أحكام مقاصد الشريعة فيقول: (ونحن إذا أجدنا النظر في المقصود العام من التشريع... نجده لا يعدو أن يساير حفظ الفطرة والجذر من خرقها واختلالها ولعل ما أفضى إلى خرق عظيم فيها يعد في الشرع محذورا وممنوعا، وما أفضى إلى حفظ كيانها يعد واجبا وما كان دون ذلك في الألفاظ فهو ههنا أو مطلوب في الجملة وما لا يمسها مباح). انظر الصفحة 59.

ولا يقف سماحة الشيخ عند حد التعقيد وتطبيق الأحكام الشرعية على الفطرة بل ينتهي إلى الترتيب والتقديم والتأخير عند تعارض مقتضيات الفطرة وعدم امكانية الجمع بينها في العمل فإنه حينئذ يصار إلى ترجيح أولاهما وأبقاها على استقامة الفطرة.

إن فصل ابتناء مقاصد الشريعة على وصف الشريعة الإسلامية الأعظم وهو الفطرة جدير بهذه الوقفة القصيرة عنده لاستعراض ما ورد فيه من أفكار أصيلة عميقة تتميز بالشمول والنظر البعيد الفسيح كما يقول سماحته مما يتناسب مع جوهر الإسلام وعظمته وسماحته وروعته وكونه الدين الذي أكمله الله وأتم به على المؤمنين النعمة ورضيه سبحانه وتعالى لهم ديناً فهو الرحمة وهو الرفق وهو اليسر وهو السماحة ولا عجب أن يكون ما جاء بعد تأصيل معنى الفطرة هو بيان أن السماحة هي أول أوصاف الشريعة وأكبر مقاصدها.

الاضرار كانا سواء في شهادة الفطرة، ولكننا نجد الحياء محبوبا فصار من العادات الصالحة وصلح أن تنشأ عنه منافع جمة في صلاح الذات وإصلاح العموم فذلك كان من شعار الإسلام، ففي الصحيح أن رسول الله صلى الله عليه وسلم مر برجل من الأنصار يعظ أخاه في الحياء (أي ينهاه عما التبس من الحياء) فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم "دعه فإن الحياء من الإيمان".

فلا يدخل تحت الفطرة إلا الحقائق والاعتبارات ويخرج من الفطرة ما هو من قبيل الأوهام والتخيلات لأنها مما عرض للفطرة عروضا وذلك بسبب سوء استعمال العقل وسوء فهم الأسباب.

الشريعة داعية إلى تقويم الفطرة والحفاظ عليها :

يقول سماحة الشيخ الإمام مبينا ما انتهى من بحثه لمسألة الفطرة كما يراها؛ ويتفرع لنا من هذا أن الشريعة الإسلامية داعية أهلها إلى تقويم الفطرة والحفاظ على أعمالها وإحياء ما اندرس منها واختلط بها.

* فالزواج والارضاع من الفطرة وشواهد ظاهرة في الخلقة.

* والتعاضد وأداب المعاشرة من الفطرة لأنهما اقتضاهما التعاون على البقاء وحفظ الأنفس والأنساب من الفطرة.

* والحضارة الحق من الفطرة لأنها من آثار حركة العقل الذي هو الفطرة

* وأنواع المعارف الصالحة من الفطرة لأنها نشأت من تلاحق العقول وتفاضها

* والمخترعات من الفطرة لأنها متولدة عن التفكير وفي الفطرة حب ظهور ما تولد من الخلقة. انظر الصفحة 59.

ياله من استنتاج منطقي عجيب وفريد من نوعه لم يسبق إليه أحد سماحة الشيخ الإمام فقد أدخل ما يتوصل إليه العقل السليم والتفكير القويم مما تبين فيه المصلحة الحقيقية ضمن الفطرة أي من صميم الإسلام؛ وأن

المرأة الساحلية في القرن XIX من خلال الدفاتر الجبائية

دلالة بن عمر *

مقدمة :

كما يمكن أن يسبق اسم المرأة صفة ما، مثل "المرأة ربح بنت سالم بن الحاج"، "الشيخة بنت عبد الله بوكبر"، "الولية آمنة بنت حسن" (6)، "المرابطة عزيزة العافية" (7).

كما نجد في بعض الأحيان حالات لا تنسب فيها المرأة أو تعرف بأي طرف آخر سواء كان أبوها أو زوجها بل نجدها معرفة بالمنطقة التي وردت منها مثل "عزيزة القرقنية"، لطيفة القرقنية" (8)، أو من مناطق أخرى مثل "فايزة الحسانية أو الحاجة القروية" (9) كما يمكن أن تكون النساء الواردات على قرى الساحل في القرن التاسع عشر لسن من مناطق أخرى قريبة أو بعيدة من الإيالة التونسية بل من خارجها تماما ومن بلدان عربية مجاورة مثل الحاجة بهيّة الطرابلسيّة، أو "عيشة الطرابلسيّة بزأوية قنطش" (10). ومن خلال هذه الألقاب المتواترة والتي تدلّنا على أصل المرأة أو الجهة التي وردت منها على قرى الساحل، يمكننا أن نلاحظ أن قرى الساحل كانت تمثل منطقة جذب بالنسبة إلى نساء من مناطق أخرى من البلاد التونسية أو من البلدان العربية، نازحة أو مهاجرة إلى الساحل التونسي ولكن هذه الفئة وإن كانت قليلة ضمن المجتمع قد اقتسمت لنفسها نصيبا من الملكية ضمن زياتين هذه القرية أو تلك من الساحل التونسي رغم عدم أهميتها فقد كانت غالبا في حدود 7 أصول زيتون للمرأة الواحدة (11).

إضافة إلى هذا النوع من الوافدات يمكن أن نجد ألقابا مختلفة تماما ترمز إلى ديانات أخرى لنساء يتعايشن في قرى الساحل في القرن التاسع عشر مثل "تركيبية اليهودية في قرية البقالطة" (12).

إن الدفاتر الجبائية التي عادة ما يعتمد عليها جميع الباحثين في التاريخ الحديث، كانت تقصي المرأة في نوع وحيد منها، وهو المسمّى بـ "الإناعة" والمجبي والذي يهتم بتعداد الرجال البالغين فحسب لدفع هذه الضريبة، أما باقي الدفاتر الجبائية وخاصة منها الدفاتر ذات الصبغة الاقتصادية، مثل دفاتر "القانون" والتي تهتم بإحصاء أصول الزيتون لكل مالك وإخضاعها للضريبة وكذلك دفاتر العشر والتي تقوم بإحصاء المواشي (1) المزروعة وإحصاء الضريبة عليها فقد كان حضور المرأة هاما وبارزا ذلك أن المرأة لها حق الملكية والتصرف في الساحل التونسي في القرن التاسع عشر.

1. طبيعة ذكر المرأة في الدفاتر الجبائية :

ورد اسم المرأة في الدفاتر الجبائية بطرق مختلفة، فكانت في بعض الأحيان تذكر مباشرة مثل "هنا بنت حسين كركر، رابحة بنت عيسى، أم الزين بنت حسين زحامة، تونس بنت فرج المهييري" (2). كما يمكن أن تنسب الدفاتر مباشرة إلى أبيها دون ذكر اسمها ويمكن أن تفسر ذلك بشهرة المنسوب إليه مثل "بنات الحاج مصطفى حمزة" (3). وفي كل هذه الحالات فالمرأة تذكر معرفة بأبيها، أما إذا ما تزوجت المرأة فإن الأمر يختلف وتصبح المرأة منسوبة إلى زوجها واسمها متبوعا باسمه مثل "سالمة زوجة حسن بورخيص من قرية الحمام" (4)، "المرأة وردة زوجة عامر بن أحمد من قرية بنبلّة" والمرأة العانس زوجة علي المبروك من قرية بني حسان" (5).

* المعهد العالي للدراسات التطبيقية في الإنسانيات بالمهدية.

"مريم عتيقة سالمة بنت إبراهيم ، مبروكة عتيقة سالمة بوقطاية، مريم عتيقة فاطمة بنت جاب الله" (17)، بالقلعة الكبرى، وبذكرنا لهذا الصنف من النساء نلاحظ أن المرأة في الساحل في القرن التاسع عشر، كان لها من السلطة إن كانت من عائلة مترفة بأن تساهم في عملية امتلاك العبيد كما الحال في عتقهم.

II - قرى الساحل تمنح للمرأة بسخاء :

تعطي بعض القرى الساحلية مكانة مميزة للمرأة ضمن تركيبة مالكيها، ومن أبرز القرى التي تملك فيها النساء بصفة مكثفة، نجد قرية "الحمام" التي تصل نسبة امتلاك النساء لأصول الزيتون إلى 28 % من جملة غايتها، تليها قرية "صيادة" بقرابة 20 % من زيتونها، قرى "خنيس سيدي بو علي والمكنين" بـ 15 % من غاباتها، ثم لمطة وقصر هلال بـ 14 % وأخيرا "القلعة الصغرى" بنسبة 11.5 % و"أفريات" بـ 10.58 % من جملة زياتيتها (انظر الجدول 1).

قرى تفوق ملكية المرأة فيها 10 % من زياتيتها

إسم القرية	رقم الدفتر	عدد أصول الزيتون للنساء	النسبة % من زياتين القرية
الحمام	1698	9763	28.08
صيادة	1675	4498	19.06
خنيس	1677	2656.5	15.83
سيدي بوعلي	1699	2690	15.53
المكنين	1678	21172	15.25
لمطة	1678	1351	14.66
قصر هلال	1678	11779.5	14.69
القلعة الصغرى	1701	12161	11.14
أفريات	1700	1810	10.58

أصول زياتيتها ونجد من بين هذه القرى "الزاوية، البقالطة، أكودة" (18) بـ 9 %، تليها "القصيبة المديونية وبنان" (19) بـ 8 % من أصولها الغاشة نساها، ثم "القلعة الكبرى، مسجد عيسى، الداموس وبوضر" (20) بـ 7 %، ثم بو حجر،

كما تعمل الدفاتر على "تشريف" صنف معين من النساء في القرى الساحلية وذلك عن طريق عبارات التبريل السابقة لأسمائهن وهن تحديدا أولئك التابعات أو المنتميات إلى العائلة المالكة ومن عبارات التبريل المستعملة "السيدة، الجليلة" مثل حالة "السيدة عايشة بية والسيدة قمر بية" (13) المالكات من زياتين الساحل بطريقة تثير التساؤل ففي "مساكن" لوحدها تملك عائشة بية 3081 أصل زيتون (14).

وكما تذكر الدفاتر هذا الصنف "المترف" و"المبجل" من النساء فإنها تتطرق أيضا إلى نساء هن في أسفل الهرم الاجتماعي وهي فئة "العبيد والمعاتيق"، فنجد أن المرأة المستعبدة يشار إليها "بالشوشانة، أو بالأمة" مثل "الأمة عايشة" (15)، "الشوشانة نوبة، الشوشانة خديجة" (16).

أما وضعية المعتوقات فتختلف، ذلك أننا نجد إسم المرأة متبوعا بصفتها وهي "عتيقة" للمولى القديم أو السيد الذي قام بعملية العتق فيصبح ذكر المرأة كما يلي

إن هذا الصنف الأول من القرى الساحلية لا يهم سوى 9 قرى من جملة قرى الساحل، في حين نجد صنفاً ثانياً يمنح كذلك للمرأة من جملة زياتيته ولا يعمل على إقصائها لكن بشكل أقل يتراوح بين 1 و 10 % من جملة

ومحدودة، فملكية "فاطمة وطلومة وخدوجة بنات الشيخ الهدة 887 أصل زيتون، وملكية فاطمة بنت الكلبوسي 115 أصلا، وسلمية بنت الدواس 106 أصل" (28). وفي نفس القرية نجد ملكيات دنيا وبعيدة عن هذا المعدل (مثلا "المرأة سليمة بنت أمبارك التي ملكت 4 أصول، سالمة بنت محمود بورخيص بملكية تصل إلى 3 أصول وخاصةً "للأهم بنت عياد بن علي بأصل واحد" (29).

أما بالنسبة إلى قرية صيادة وهي القرية الثانية من حيث "استحواز" المرأة على جزء مهم من الملكية، يمثل فيها امتلاك المرأة الواحدة 42 زيتونة، ولكن هذا المعدل ليس متساويا بين جميع النساء، فمن المالكات المستأثرات بأكثر جزء من أصول الزيتون، نجد "جنات بنت عمر نورية" والتي تملك 336 أصلا، بنت حسن بوليلة بـ 324 أصلا، أمينة بنت بربورة بـ 252 أصلا، "سالمة بنت العالي" بـ 246 أصلا وأخيرا فاطمة بنت التقي بـ 117 أصلا (30). وجميع هذه الملكيات التي تساوي 1276 أصلا، نجد أن 5 نساء فقط من جملة 106 يستحوذن على 28% من كامل الملكية. كذلك الشأن بالنسبة لقرية "الكناس"، حيث تحتل 25 امرأة جملة 1080 أصل زيتون وهذا ما يعطي بعددا عاما بـ 43 أصلا للمرأة الواحدة، ولكن ملكية "صالحة وخديجة بنتي الحاج حسين الأعور" تبلغ لوحدها 347 أصلا، أي ما يمثل 32% من جملة الزيتتين المخصصة للنساء في هذه القرية (31).

أما في قرية بني كلثوم، نجد أن المرأة "ربح بنت سالم بن الحاج" تستحوذ لوحدها على 252 أصل زيتون وهو ما يمثل 26% من جملة ملكية النساء، رغم أن المعدل العام للملكية في هذه القرية هو حوالي 44 شجرة لكل امرأة، فإنه يبقى أحيانا بعيدا عن متناول بعض النساء، مثل المرأة "فايزة بنت أحمد بن سالم" والتي لم تملك سوى 5 أصول فقط (32).

كما نجد نفس الوضع في قرية "معتمر" حيث تملك "عويشة بنت الطيف ويزة بنت فرحات ولطيفة بنت فرج علاق" وهن من أهم المالكات بـ 453 أصل أي ما يمثل 43% من جملة أملاك جميع النساء في هذه القرية (33).

إضافة إلى هذا النوع من النساء المجمعات واللاتي يتحككن في ملكيات ضخمة إذا ما جمعنا بينهن نجد نوعا آخر هو ملكية المرأة الواحدة المتنفذة، ومن الأمثلة على

المسعين، قصيبة سوسة، زاوية قنطش وهرقلة (21) بـ 6%، تليها "بني حسان، طوزة وبنيلة" (22) بحوالي 5% ثم "معتمر سيدي علوان، بني كلثوم، الكناس، جمال" (23) بـ 4%، "منزل خير، المنارة، قصور الساف، مساكن، المردين، اللوردانين والساحلين" (24) بحوالي 3%، ثم منزل حرب، زرمدين، بني ربيع، سيدي عامر والمنزل (25) بـ 2%، وأخيرا "طليلة، جرادو ولجم" (26) بـ 1% فقط.

في حين نجد صنفا ثالثا تظهر فيه ملكية النساء ضئيلة جدا بالنسبة إلى المجموع وتقدر بنسبة أقل من 1%، ولكنها أقلية، ضمن مجموع قرى الساحل نجد في هذا الصنف 4 قرى فقط وهي "البرجين، بير الطيب، سيدي بو عثمان والزربية".

وهكذا وبالقوام مجرد كامل لملكية النساء في قرى الساحل نلاحظ أننا لا نجد قرى تتعدى المرأة من ملكية الزيتون الذي هو الميزة الحقيقية والمثالية في الساحل لأنه هوية الساحلي بل على العكس نجد أغلب القرى تمنح المرأة بسخفا من زيتونها، وهو ما يجعلنا نتفقد أن المرأة في الساحل في القرن التاسع عشر قد عرفت وضعيتها انتصارا، إن أمكننا القول على "الوضعية الأبوية الذكورية" السائدة وتملك في كل المناطق وفي كل غابات الزيتون وهو ما يعتبر وضعيتها خاصة إذا ما قارناها بمناطق أخرى ومنها "واحات نفاوة" حيث يذكر لنا جمال بن طاهر أن "ملكية الإناث قليلة جدا ولا نجدها إلا في بعض الواحات ويرجع ذلك إلى الطبيعة الذكورية لمجتمع الواحات الذي يحتكر فيه الذكور الملكية" (27).

III. المرأة في الساحل : مالكة متميزة:

يعرف حجم الملكية عند النساء عادة بالمتوسط، فالأصول تتراوح عادة بين 65 شجرة ولكن هذا لا يمنعنا من أن نجد بعض الحالات الخاصة وكثيرا من التباينات بين عناصر هذا الصنف من المالكين.

ففي قرية الحمام مثلا وهي "أول القرى" في منح ملكيات كبيرة للمرأة يمثل المعدل العام لملكية كل امرأة في حدود 17 أصلا، ولكن هذا المعدل يتفاوت من امرأة إلى أخرى، ففي حين تستأثر بعض النساء بملكيات كبيرة وممتدة، فإن البعض الآخر لم تملك إلا ملكيات صغيرة

صاحبها وقيمة الضريبة المفروضة عليه تبعا لهذه المساحة وتقديرا لإنتاجها. وتعتبر دفاتر "عشر الحبوب" وثائق أثرية مهمة وشاهدة واضحة على مساهمة المرأة الفاعلة في إنتاج القرية، فالمرأة الساحلية لم تقص من حياتها الاجتماعية والعمل والإنتاج إلى جانب الرجل بل على العكس ساهمت في الدورة الاقتصادية لقرية الساحل في القرن التاسع عشر.

فالمرأة في القرى الساحلية كانت تزرع المواشي حبوبا في أغلب القرى وفي أراضي البدو المجاورة لأراضي الساحل، ذلك أن غراس الزيتون كانت تحتل دائما المجال الأكبر من المساحات. لهذا كان القرويون الساحليون "يحتالون" في توفير الأراضي لحبوبهم فكانوا يحثرون الحبوب في الأراضي المحيطة بالساحل، وهذه الأراضي بعضها تابع لقرانهم والبعض الآخر يتسوغونه من أصحابها العربان الرحل. كما كانوا يعقدون شركات المناصفة مع أجوارهم من قبائل: "جلاص"، "أولاد سعيد"، و"المثاليث" فيحثرون مساحات شاسعة من الأراضي الواقعة لأولئك العربان (39).

وقد كانت المرأة في أغلب الأحيان تزرع مساحات شاسعة تصل إلى أن تتفوق على الرجل في المساحات المزروعة ففي قرية "أجم" زعت المرأة "مطيرة بنت خليفة بن سلامة ماشية الأربع وهي بذلك قد حثرت مساحة أكبر من أغلب الرجال في هذه القرية (40).

أما الوضعية البارزة في "دفاتر العشر" والتي نلاحظها في أي من الدفاتر الأخرى هي الشراكة مع الرجل رغم أنه في أغلب الأحيان لا تجمع بينهما إلا صلة الشراكة والعمل، ففي قرية "بوضر" نجد أن المرأة "أمة الزين بنت سالم بن يوسف" قد زرت "ربع ماشية وثمانية" مع الرجل "فرج بن حسن" (41). ونلاحظ خاصة أن أسم المرأة في أغلب الأحيان يكون سابقا لاسم الرجل في صلة الشراكة حتى أنه في بعض الأحيان نجد أن اسم الرجل معدوما في الشركات مع المرأة كما في حالة المرأة "عائشة بنت سعيد السوسي وشريكها في قرية المكنين" (42)، التي زرت ثمن ماشية، وهنا نلاحظ أن اسم الرجل لم يعلن في هذه الحالة من الشراكة في حين سبقه اسم المرأة ونسبها.

هذه الوضعية تجعلنا نعتقد أن المرأة في القرن التاسع عشر كانت فاعلة ومنتجة وتساهم في علاقات

ذلك، نذكر مثال قرية "المنزل"، ففي حين يقدر المعدل العام للملكية بـ 86 أصلا للمرأة الواحدة، نجد "عائشة بنت قحة" تملك لوحدها 728 أصلا أي ما يوافق 44% من جملة ملكية النساء في هذه القرية (34)

أما أحسن مثال على وضعية "تتعد" المرأة هذه، نجد "مريم بنت الهليلي" تتحكم في 253 أصل ونصف من جملة 363 أصلا مخصصة لجميع النساء وهو ما يجعلها تستحوذ على نسبة 69% من جملة الزياتين المخصصة للنساء في هذه القرية (35)، في حين نجد بقية الملكيات مشتتة بين بقية المالكات وتتراوح بين 8 أصول و22 أصلا.

وهكذا يبدو لنا وبوضوح وخاصة من خلال حالات "التتعد" المتوارث في أغلب القرى الساحلية في القرن التاسع عشر تقريبا أن المرأة كانت مالكة متميزة، مالكة متنفذة، تضع يدها على ملكيات شاسعة وممتدة أما حالات تفتت وتشتت الملكية فهي راجعة حسب تقديري إلى التقسيم المتواصل للملكية الواحدة بين الوراثين. ويمكن لنا أن نلاحظ أن الملكية عندما تكون مشاعة بين عدد من الإخوة من غير تقسيم تكون في أغلب الأحيان كبيرة مثلما عليه حالة "فاطمة وفلومة بنتي الشيخ الهبة اللتين تملكان 717 أصلا في قرية الحمام (36)". فاطمة وخديجة بنتا الحاج حسين بن الأعور في قرية الكنايس واللذان يتصرفان في ملكية تصل إلى 347 أصلا، كذلك في قرية "القلعة الصغرى حيث تملك "عزيزة وفاطمة بنتا الغطاس" 579 أصل زيتون (37). أما إذا ما قسم هذا الإرث على مدى أجيال فإنه سوف يتفتت حتى وإن كان في بدايته كبيرا.

IV- المرأة في الساحل عنصر فاعل في الإنتاج :

إضافة إلى دفاتر قانون الزيتون التي أبرزت لنا المرأة كمالكة في جميع القرى الساحلية، ومفاتيح للرجل "الكادح" (38). بل وملك أكثر منه في أغلب الحالات، وبيئت لنا أن الزيتون هو المنتج الأساسي للساحل والعامل الأساسي للاستقرار، إضافة إلى أنه من وجهة نظر "الساحلي" يعتبر مورد رزق قار، لهذا عملت كل الفئات على امتلاكه. لكنه رغم ذلك ليس المنتج الوحيد، ذلك أننا نجد أيضا إنتاج الحبوب. وهو ما توفره لنا بدقة "دفاتر العشر" التي تحصى لنا المساحات المحروثة حبوبا، اسم

التاسع عشر في قرى الساحل التونسي وإمامنا بكلّ الحالات التي ذكرت فيها المرأة في هذه الدفاتر، تبين لنا أن المرأة الساحلية القروية خاصة كانت تذكر كعنصر بارز في المجتمع، له كيانه الذي يذكر فينسب، فيملك بامتياز من الملكية الجماعية، وينتج ويساهم في دفع الحركة الاقتصادية والإنتاجية وبذلك الاجتماعية، في مجالها المرأة التي لم تكن عنصرا راكدا بل كانت عنصرا متحركا فعلا.

شراكة مع الرجل في العمل والإضافة وذلك دليل على أن المرأة منذ هذا القرن لم تكن منزوية ومتوقفة ولا تفعل في مجتمع واقتصاد مجالها، بل على العكس من ذلك كانت عنصرا فعلا ومنتجا ومضيفا.

الخاتمة :

من خلال دراستنا للدفاتر الجبائية في القرن

الاحالات :

1. العاشية : هي " ما يمكن أن يحرقه زوج من البقر في سنة فلاحية وتقدر عموما بـ 10 هـكـ".

Legendre (M) : Survivances des mesures traditionnelles en Tunisie, P.U.F., Paris, 1958, p.29.

2. أ.وت., دفتر عدد 1678-1734.
3. أ.وت., دفتر عدد 1676.
4. أ.وت., دفتر عدد 1698.
5. أ.وت., دفتر عدد 1311.
6. أ.وت., دفتر عدد 1700.
7. أ.وت., دفتر عدد 1701.
8. أ.وت., دفتر عدد 1676.
9. أ.وت., دفتر عدد 1678.
10. أ.وت., دفتر عدد 1700.
11. أ.وت., دفتر عدد 1678.
12. أ.وت., دفتر عدد 1512.
13. أ.وت., دفتر عدد 1701.
14. نفس المصدر.
15. أ.وت., دفتر عدد 1700.
16. أ.وت., دفتر عدد 1677.
17. أ.وت., دفتر عدد 1699.
18. أ.وت., دفتر عدد 1698, 1675, 1700 بالترتيب.
19. أ.وت., دفتر عدد 1678, 1677 بالترتيب.
20. أ.وت., دفتر عدد 1678, 1677, 1676, 1699 بالترتيب.
21. أ.وت., دفتر عدد 1699, 1700, 1678.
22. أ.وت., دفتر عدد 1676, 1677.
23. أ.وت., دفتر عدد 1676, 1677, 1701 - 1700.
24. أ.وت., دفتر عدد 1677, 1676, 1701 - 1700.
25. أ.وت., دفتر عدد 1667, 1676, 1701, 1700.
26. أ.وت., دفتر عدد 1699, 1675 - 1676.
27. أ.وت., دفتر عدد 1701, 1700, 1677 - 1699.
28. بن طاهر (جمال) : الملكية بتغزاوة من خلال دفاتر القانون 1852-1862, ش.ك.ب., إشراف عبد الحميد هنية, 1982, ص : 68.
29. أ.وت., دفتر عدد 1698.
30. أ.وت., نفس الدفتر.
31. أ.وت., دفتر عدد 1675.
32. أ.وت., دفتر عدد 1701.
33. أ.وت., نفس الدفتر.
34. أ.وت., دفتر عدد 1677.
35. أ.وت., دفتر عدد 1700.
36. أ.وت., دفتر عدد 1676.
37. أ.وت., دفتر عدد 1698.
38. أ.وت., دفتر عدد 1701.
39. تسمية خاصة أردت التعبير بها عن الرجل العامل والذي ليس من الأعيان ولا من أصحاب الوظائف الشريفة.
40. سلامة (ب) : ثورة بن غدام، الدار التونسية للنشر، تونس 1967، ص 126.
41. أ.وت., دفتر عدد 1573.
42. أ.وت., دفتر عدد 1311.
43. أ.وت., دفتر عدد 1512.

تجربة الفنان ناجي الثابتي

وهج الفرشاة يتدارك بهتة المحفار (٩٠)



خليل قوبعة

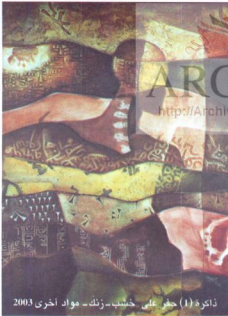
ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhril.com>



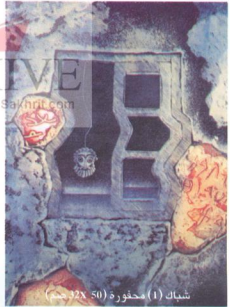
يكاد فن الحفر أن يختفي من ساحة المعارض الفنية التونسية رغم وجود طاقات إبداعية خيرة بأنواعه وتقنياته. وكان اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين قد نظم معرضاً سنة 2001 بيهو دار الثقافة المغاربية ابن خلدون للتذكير برواد هذا الفن والتعريف بالتجارب الجديدة. وهو المعرض الجماعي الثاني من نوعه في تونس، بعد المعرض الذي انتظم للحقارين التونسيين بمركز الفن الحي بالمفدير سنة 1988 تحت إشراف وزارة الثقافة وقت ذلك. ولعل ضعف حضور هذا الجنس الفني عائد إلى التطورات الصاعدة التي عرفتها اللغة التشكيلية في حركات الفن المعاصر في العالم... مثلما هو عائد أيضاً (إذا ما ركزنا الأمر على ساحة المعارض الفنية بربوعنا) إلى تسلط فن اللوحة الزيتية على حساب فروع أخرى من اللغة التشكيلية. ويبدو ذلك على مستوى "سوق" الإقتناءات الفنية ومنطلق الاستثمار الفني مثلما يبدو على مستوى "البيات" التذوق الفني والحكم "الجمالي" .. وكأن الجمهور غير مهيباً للإحساس بوجود المحفورات الصغيرة المعلقة بين لوحات زيتية كبيرة! نتضخم أحجامها يوماً بعد يوم...

ومن خلال تجربة تونسية وأعادة وهي تجربة الحفار ناجي الثابتي سنحاول أن نتدبر مشروعاً هذه الافتراضات ونلتص بعض قضايا فن الحفر بتونس.

هل أن فن الحفر لم يعد قادراً على فرض حضوره إذا ما احتكم إلى مقوماته التقنية الخصوصية التي تميزه؟ وهل يقتضي الأمر أن يكون كل حفار رساماً بالدهن الزيتي... حتى ينقذ تجربته الإبداعية من الانحسار؟ وهل تمثل المواجهة بين التقنيتين حلاً براغماتياً له استباعات وفوائد على المستوى التشكيلي والفني؟



ذاكرة (1) حفر على خشب - زنك - مواد أخرى 2003



شباك (1) محفورة (50 32X سم)

ويعد الفنان التونسي ناجي الثابتي من المتخصصين الشباب في هذه التقنية. وهو من التجارب التشكيلية التونسية الجديدة التي لمعت السنوات الأخيرة من خلال بعض المعارض الفردية، أو من خلال المشاركات في التظاهرات الفنية بتونس والخارج. يعرض الثابتي أعماله منذ عشرين سنة أي قبل تخرجه من المعهد التكنولوجي للفنون والهندسة المعمارية والتعمير بتونس

الحفر الفني (La gravure d'art) تقنية تشكيلية أكاديمية نشأت مع نشأة فن الطباعة. وتقوم هذه التقنية على رسم الموضوع الفني على لوحة خشبية أو صفحية معدنية (أو خامات أخرى) ثم حفر عناصره الغرافيكية من خطوط ونقاط للحصول على نموذج محفور يقع طبعه على الورق بواسطة آلة ضاغطة (Presse) لاستخراج عدد محدد من النسخ، فيما بعد.



حفر على خشب وتقنيات مختلفة 2004



نجم الزمان (1) - محفورة حمضية (32x50 سم) 2001

سنة 1986. وكان قد عاشر تقنية الحفر في الورشات الأكاديمية التي يديرها الأساتذة خليفة شلتوت ومحمد بن مفتاح والهادي اللبان.. وقد اختصّ الثابتي بتقنية الحفر على الخشب وقدم عديد المخطّات الفنية واشتغل في مجال التصميم وهو الأستاذ بالمدرسة العليا لعلوم وتكنولوجيا التصميم بالمدنّات حالياً.

قدم الثابتي خمسة معارض فردية آخرها بباردو سنة 2001. ومن بين آخر مشاركاته في التظاهرات الدولية نذكر "فريالي مصر الدولي الرابع للفنون الغرافيكية" السنة الفارطة. وكان قد حصل على الجائزة الأولى في تظاهرة "أيام الفنون التشكيلية بالحدائق والمنزهات الوطنية" للسنة 2003 التي نظمها اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين بالتعاون مع وداية موظفي وأعاون وزارة البيئة والهيئة التربوية وقت ذاك.

وحصل على الجائزة الثانية للفنون التشكيلية التي أسندتها وزارة الثقافة والشباب والترفيه بعنوان سنة 2003 بقصر خير الدين، متحف مدينة تونس.

وسواء تعلّق الأمر بأعماله الزيتية أو بأعماله المحفورة على الخشب فإن تجربة الثابتي تفصح عن يدقّة في الصنعة وخبرة بتقنيات فن الرسم الغرافيكي وأصوله الأكاديمية. وشأن الثابتي في ذلك شأن السورباليين، فهو لا يقدمون أعمالاً مفردة في الحلم وهوامات اللاوعي حتّى يتعالوا عن الملمح الواقعي للمشهد المعيش (Sur-réel)... ولكن معظمهم اشتهر بدرجة رفيعة من الدقّة في الأداء والوعي بقواعد الصناعة التشكيلية للشكل الفني.

إنّ للفنان عينا خبيرة بأدق تفاصيل الموضوع (طبيعة ساكنة، مشهد معماري من المدينة العتيقة، مشهد جبلي وصخري، شخص...) ولكنه لا يكتفي عند هذا الحد، بل يعمل على شحن المشهد بشحنة ميتافيزيقية ملفّزة، على نحو ما طالعنا به تاريخ الفن الحديث مع جورجيو موراندي وكذلك الشيريكو في مجال الرسم الميتافيزيقي ... أو مع دالي في مجال الرسم السوربالي...

واقعية مفردة من جهة، ولا واقعية غامضة من جهة أخرى، تلك هي الثنائية التي تسكن لوحة ناجي الثابتي، وبقدر الحكمة التقنية ودقّة الصنعة الفنية يكون انزياح الموضوع الموسوم والمحفور عن سكونه الهادئ واكتنازه بالأسئلة. فقد ينشغل الثابتي بباب مهجور من أبواب المدينة أو بشباك من الحديد المطرق أو ببعض الأواني الموضوعة على طاولة تحت إضاءة خافتة...

وقد تبدو مثل هذه المواضيع مغرقة في البساطة ولكن في طريقة تقديمه لها تكمن قيمة الرؤية الفنية. كيف؟

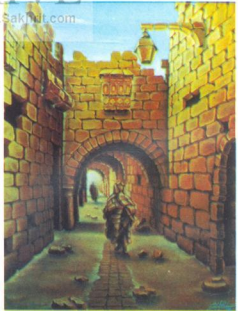
لأريب، إن الرسام يتقن في الالتزام بواقعية الأشياء على نحو ما تبدو في الواقع وتختزلها صورة الذاكرة... ولكن الروابط التي تجتمع بها هذه الأشياء تبدو روابط لا معقولة وغرائبية. فقد يغرق الرسام في أدق تفاصيل الموضوع (نسج الحجارة المرسومة والغبار الذي يكسوها، انحناءات الخطوط الطبيعية البادية على الإطار الخشبي لشباك منسي...) ولكنه يجري تعديلات على الوضع العادي للشيء، إذ قد يتكيف وضع الشباك مع طيات الستار الذي يغطيه وما يبدو عليه من خطوط ناتئة وأخرى غائبة... وقد يجزئ الرسام الشباك إلى أجزاء متلاشية تتخلل تشققات الجدار وتجاويفه... وقد يجهز مجموعة من الشبائيك الخشبية المستمدة من التراث الأنطليسي (بستور وسيدي بوسعيد ومدينة تونس...) والتي اتقنت صناعتها، فيضعها على واجهة عجيبة لجبال صخرية لم تدركها الحضارة بعد! وقد يشكل الرسام من أشكال الحجر أشخاصاً تحول في أزقة مدينة عربية نسجت جدرانها بحكمة من تراصف الحجارة، ليأتي المشهد سويالياً وغرائبياً يبحث فيه الفنان عن نبض الحياة في مدينة متصخرة صنع أهلها من صخور وحجارة... ولقد هذه المدينة الحجرية في صمت مطبق وهدهد مخيف، ولكن السؤال يسكنها من كل جانب، ثمة شيء من الرهبة والغموض يسري في نسج أكثر الأشياء اعتيادية. كأننا بالفنان يربك بهتة العالم وبيعته السؤال في هشيم المعنى المنسي وفي مثل هذه النماذج لا يبدو الفن رسماً لأشكال الحياة بل يكون الفن بحثاً للحياة في الأشكال بعد أن جمعتها الحضارة وسطحها الاستهلاك وحطمتها الذاكرة...

وهكذا، لئن ساهم فن الحفر في التكوين الأكاديمي والإبداع لهذا الفنان ومنحه قدرات غرافيكية دقيقة في معالجة الفضاء الفني وبناء عناصره وإحكام تعبيرية الخطوط... إلا أن ناجي الثابتي لم يهتم إلى هذه التقنية بحسب مواصفاتها التقليدية، بل راوح بينها وبين خبرات أخرى مستفادة من تجربته في تقنية الدفن الزيتي.

وسواء كان حفرًا أو رسامًا بالدهن الزيتي فإن ناجي الثابتي هو ناجي الثابتي. فمهما تخطت التقنيات المعتمدة فإن الرؤية السوربالية بقيت تطبع أعماله حتى تلك التي يغرق من خلالها في البحث عن الخصائص التشكيلية والتعبيرية للخامات



نض الزمان (2) محفورة حمضية 32X50 صم 2001



مدينة من حجر (دهن زيتي على قماش) 60X78 صم 1990



شاذلة (2)، حفر على الخشب ومواد أخرى

الغرافيكي الحركي عنصر الشخوص، وعالج مجمل هذه المعطيات الشكلية والخطية بالدهن الزيتي على النموذج المحفور الأصلي. وهكذا، توصل الثابتي إلى تقديم معادلة بنائية سعيدة بين "التجريدي" و"التشخيصي" من جهة، وبين اللون والغرافيك من جهة أخرى، فأحكم تدبير هذه المعادلة تشكيليًا وثقافيًا أيضًا. فعلى المستوى التشكيلي فتح الفنان مجال اللعبة الفنية على آفاق تقنية جديدة، أما على المستوى الثقافي والعلمي، فقد سلح أعماله بما من شأنه أن يمكنها من المرور إلى بنية الذائقة الفنية المنشودة والمطلوبة في الساحة التشكيلية، وفي هذه المرحلة بالذات، تلك البنية التي تنزع إلى رؤية قاموس التراخي في تشكيل حدائي يتصالح مع السطح التصويري...

ومثل هذه المسيرة تستفزنا لطرح السؤال عن مصير الحفر الأكاديمي. فتقنية هذا الفن تُدرّس في معاهد الفنون الجميلة ولكنها على مستوى الترويج والمعارض الفنية السبارة، أيلة إلى الانقراض! ففنانو الحفر لا يلقون نفس الصدى الذي يلقاه زملاؤهم التشكيليون إلا إذا تخلّوا عن محفوراتهم "الصغيرة

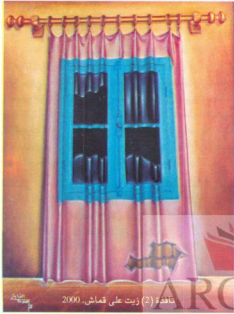
الخشبية المحفورة... وفي هذا المقام، يستفيد الثابتي من خبرته في كلتا التقنيتين.

إن أعماله الأخيرة، التي بدأ في عرضها منذ سنتين لا هي برسم زيتي ولا هي بأشكال محفورة فحسب بل هي هذا وذلك معا. وفي هذه التجربة الجديدة لم يطبع الثابتي نماذج المحفورة (Matrices) ولم يستنسخها على الورق (خصوصا وأنها من حيث الحجم أصبحت أكبر من أن تتحملها المقاييس المألوفة للألّة الضاغطة)، بل قدمها كما هي بعد أن عالجه بالدهن الزيتي وتعامل معها بوصفها الحامل الأولي والنهائي للوحة وحافظ على فرادتها (انظر إلى نافذة (3) وذاكرة (2)).

لقد نفى الرسام العمق المشهدي من لوحاته ولجأ إلى فضاء شبه مسطح يقوم على طريقة تراكب الطبقات وتشافها الضوئي. أما الموضوع فهو تركيبة متجانسة تستلهم مكوناتها اللونية من طبيعة الخامات الخشبية المحفورة. وهكذا، سادت الفوريقات اللونية ذات الحساسيات البنية واللامغوية والترابية. وتقوم تركيبة الموضوع، على المستوى الغرافيكي، على جملة من العلامات والحروف البربرية والعربية والسمارية أيضا. وقد أضاف الثابتي إلى هذا الشجج



شاذلة (3)، أو طيف ومربع... حفر على خشب ومواد أخرى 2004



<http://Archivebeta.Sakhril.com>

ذاك من خلال مشاركة تمثلت في لوحة عملاقة بالدهن الأكريلكي).

هل يعود ذلك إلى قصور تقنية الحفر الغني (وهي من أقدم تقنيات الفنون التشكيلية وأكثرها اتصالاً بتقنية الرسم الخطي) عن التعبير الإبداعي؟ أم يعود ذلك إلى قصورنا نحن، الجمهور وأحباء الفنون، في تقدير العمل المحفور حق قدره، نظراً لصغر حجمه أو نظراً لاختزالاته داخل اللغة الغرافيكية التي يدعي الفن المعاصر تجاوزها؟!

إن إجابات أخرى لهذا السؤال يمكن أن نجدها جاهزة من خلال تجارب أخرى. إذ كيف نفسّر عدول الفنان الراحل إبراهيم الضحاك عن اختصاصه في فن الحفر على الخشب لمدة عشر سنوات كاملة، عندما أتجه سنوات الثمانينات إلى فن اللوحة الزيتية؟

هل لعدم قدرة فن الحفر على تجسيد البيئة المدينية الجديدة للفنان وقت ذاك، وهي سيدي بوسعيد، أم للمقتضيات التي أملت عليها استراتيجية انضمامه إلى جماعة مدرسة تونس لفن الرسم؟ بل إن آخر معارضة كان عبارة عن تكريم للرسام

الحجم وتعاملوا مع تقنيات أخرى بالدهن الزيتي والأكريليك والتكسيق أحياناً...

فهاء العشرين سنة من الالتزام بتقنية الحفر الفني لم يكن كافياً لبروز الثابتي بين الناس وبرز تجربته بين التجارب، لذلك لجأ إلى إدماج تقنية الرسم الزيتي مع تقنية الحفر وهو ما من شأنه أن يساعده تعبيرية الفعل الفني من جهة، ويمكّنه من التحرر من الأحجام الصغيرة للوحة المحفورة، تلك التي تفترضها التقاليد الأكاديمية للحفر. ومثل هذا التوجه أتى أكله بالنسبة للثابتي، بداية من السنة الغارطة عندما حصل على الجائزة الأولى لتظاهرة أيام الفنون التشكيلية بالحدائق والمنزهات الوطنية 2003.

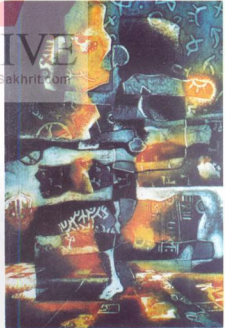
وعليه، كأننا بفناني الحفر لا يحفلوا بنفس المنزل التي يحظون بها عندما يغيرون تقنياتهم ويضيفون إلى أعمالهم عبقریات تقنية أخرى مثل الدهن والتكسيق (وما حصل مع الثابتي في قصر خير الدين، متحف مدينة تونس، حصل مع حفار آخر، وهو الفنان باكر بن فرج في الموسم الثقافي قبل السابق، وفي نفس الموعد، حيث حصل على جائزة الفنون التشكيلية وقت

الراحل يحيى التركي وإعادة إنتاج لروحاته بواسطة فن الحفر. ورحل ابراهيم الضحاك بعد ذلك وبين أنامله شيء من الوان يحيى! ولماذا اختفى الفنان الهادي اللبان عن المشهد التشكيلي التونسي (وهو من أبرز الحفارين المعلمين)؟ ثم كيف نفسّر عزم فنان آخر وهو محمد بن مفتاح على تجسيد حضوره في المشاركات الأخيرة بلغة الفرشاة والقماش والدهن، لا بلغة المحفار والحبر والورق؟ وكيف نفسّر لجوء الحفارة فوزية الهيشري إلى تكبير لوحاتها الخشبية المحفورة وإضافة خامات الباستيل والدهن، على نحو ما فعلت في معرضها الفردي سنة 1999 بقاعة الأخبار، الذي لقي صدى عريضا بالقياس إلى معارضها السابقة في فن الحفر؟ ولماذا عرف الفنان نبيل صوابي في معرض اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين لسنة 2001 بوصفه رساما بالدهن الزيتي والأكرليك والحال أنه من المتخصصين الشاب القلائل في فن الحفر؟..

أجل، إن "الجمالية" التي ما تزال تشكل منظومة الذائقة الفنية في ربوعنا، هي ما تجبر التقنية على تكيف نفسها والتفاوض مع استراتيجيات الحكم الجمالي، خصوصا عندما يتأسس الإبداع الفني داخل مقتضيات العرض وحاجيات الأروقة وقاعات العرض..



شباك (2) أو انكسار في فضاء الذاكرة (محفورة)



نبض الزمان (3)، محفورة حمضية (32X50 سم). 2003



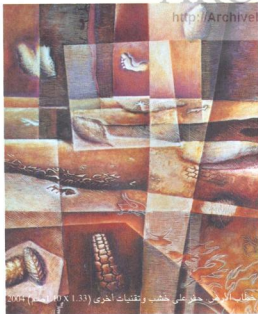
طبيعة ساكنة (2) - زيتية 1989



الفنان يباشر لوحته 2003

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrjt.com>



خطاب إلى من حفر على خشب وتقنيات أخرى (1.33 X 1.00 م) - 2004



زمن (1) (محفورة حمضيت) 2004

لحظات مستوحاة في نافذة سفر

I.

والدخان إلى شرفات الغسق
ضجت المدينة ولمرقل
سوى تنبها
في كتابة ضوئية الألوان
أخروعل بري
أطعمته حساء زنبق
بضوع من أحدث فرن ذري

وبرغم هموم الجرائد
وهرج الهاتف الجوال
في غرفة النظار
هذي العصور هنيهات فصار
يكاد يلتقي طرفاها
من يدري، في أسافلها الحظ
أمر أعلاها؟
كل الصنحات

ماندة تشمل بدائع مأكولاتها
بانس ينقض من شاهق
كسر الأضلع عن قيد أسرها
وقد غشيتها أكياس التذارة
طبيبة الإسعاف لللمي الضمان
ولا تعجلي
فالنفس أمر ليس يشغل الحضارة

II.

أي رفيفي "أوجين قابس"
أس على غير موعد تلاقينا
غريبين نحت الخطى
إلى مسرح المخدول "دور نما"
ونستعصرني لأي الأحزاب أنتمي
وأي الأفاق أرتاد
الامة التي تزفت في ولادها بغداد
أمر هند المهرجا -
أطيب الطبيب لديه
جثة تشتهي اللهب
وقطائف مخملية لاق
في الحجاز رواجاً؟

بورصة الأعمال ما نرى
في سوق معادنها النقدية؟
فأنض من قروض
أمر خطيه
ومغامر للمرابي
يضرب الأصفار في الأحاد
بحاسوب، رائج غاد

دقت ساعة الميدان
ونعتمر قانوس الملا -
عند الدرج الصاعد وحشة البستان
لا تقل بنسما ظننت
وكل الأرض ذرة من ريب
وقت أنت فيه عزيز
ذاك وجه الغيب
وددت لو كانت أعضاني
أسماعاً كالحل، وأجفاناً
في بوادي مارس وأورثوس والعذاراء
وددت لو أحرقت الكتب الصفراء

الناس لأراهم في سويسرا
ينحتون رأس مال شديدة
وعقلا من خلايا الإلكترون
كلما شاخ وأدركته الملا
حن إلى تخريب نواة السلا
ملصقات الرقص تملأ حيطاني
ويعلو بلور المباني معنا
في سحق بديهة الإنسان
يا بحيرات غوري، وبأ لائق احترفي
رذاذ ألواني حمض نووي

على شط الهلاك وتكرار الزبد

*Giacometti

جيبينك الجعد كان إنجيلا
يتسرع به المصورون
جيلا فجيلا
ألك أن تكون الدليل؟

أين أتودك، والعالم منذ كولمبس
نقى بنضى إلى منحدر
ألهذا اصطفت أصول الكلب
وتبذت أعراف البشر

صاحبي ماله تغافل

وجها ساميا لا يراي
راح ثقاء صيدلية الصليب
عليه البرطل غائبا، والمطرية
لمعطف إسمنتي كتيب
هل أنا إلا هياءة
ألقي عليه الشنا أعباء

ما قرأته على شفاهاك يخبر
أن مكوك فضاء هوي
واستلقى في مهبط الأبد
حديد مرسة تشتظت

مقاطع المخاطبة والاعتذارات

إلى خالد النجار

ما أمون اصطبارها
وكيف طامعت الرشة ومدادها
فرانسه "روان" النشوي
من نداد العنب
نامت زخارف غبار
طبي المجهول من الكتب

أين باقوة الأفكار
وابين انتضاع المحاسن
دينيا كمر وإن كذبتهموني
غصن أس ذوي
في عديبر أسن

طوفي يا رياح النصر طوفي
السوس إلى الصوف أسرع
والموت يجني قطوفي

هلا لنا هذا،
أفداح شراب منور
يقترها الإله عهورا
ولكن يقدمها بمنقش مصور

في عالم لا يخلو من قش*
كانه المخلدة
كفانا أنا حملنا محراث النجوم
كبيلا نعدمننا الحياة.

عساكر الأيام والليلالي
أخذت على وجه الثوبان أظفالي

كان في وردة كالجر
وما حيلتي
لولا فناء العمر

دونك وخطوة النهاية
طافه المجتهد مني
وقفت عند غاية

من يوم بلا أس
لنهار دونيا غدا
شيد جنة الكمال الأرغد

الهائم المتكئ بذاته
المستعني عن غير أنا -
لسان ينطق ببدين حاضنتين
وقلب يتسع لمحبة اثنين

شربت ماء الوردة
وأكلت من فم الحمامة
ظن خيرا، أظرت بعد بأس
والتفت بأوراقها الغمامة

عدنان الصائغ

منتقى

إلى عبد الرحمان مجيد الربيعي

أفتح ثلاجة أحزاني

أخرج قنينة عرف

وأشربها كلها

نخب أصدقائي المهاجرين

عبر الأنفاق

بلا وطن

ولا سجانر

ولا جوازات سفر

أرفع أناخايمر كأسا، كأسا

أرجئة، جئة

وحين أسقط على الرصيف

من الثمالة

سيحملونني - في ثوابيتهم -

إلى البيت

(*) شاعر من العراق يقيم في السويد.

قصيدة تان لأراغون

شعر لوي أراغون

تعريب أميرة المصمودي

الهاوية

أهوي وأهوي وأهوي
قبل أن أصل إلى قبري
فأستعرض عمري
بضع ثوان نكعي
كبي يعبر فكري
عالمًا بالمره يغري
بعبور وكأنه الآن يجري
صورة ألتحت جفني
تفعل فعل الأحجار
في قاع بئر
إنها تفتح بؤبؤ المياه
كل الماضي يفتت، أه
ذكرى تدوس أخرى
الشموس تمحو الانتحابات
أيها المطر أيها الغبار المتلاشي
أيا وجودًا بلون التراب
يا ضباب التنفس
أي اختيار سيرسو عليه دواري؟
أهوي وأهوي وسط أساطير
من نهافت أفكاري.

يبدأ ايلزا *

هاني يديك إني قلتي
هاني يديك فطالما حملت بهما
طالما حملت بهما في وحدتي
هاني يديك أنقذيني
حين أخذهما في مصيبتني التعيسة
في راحتي هذه خوف النافر والإشغال
حين أخذهما مثل ماء الثلج
تنتفلتان في كل اتجاه من يدي أنا
هل بإمكانك أن تدركي ما يحتاجني
وما يقلب كباني وما يغمرني
هل بإمكانك أن تدركي ما يخترقني
ذاك ما فضحت حين افشعر بدني
وما يبوح به هذا الحوار العميق
هذا الصوت الأبحر للغرائز
إنه بلا شفاء ولا عيون
هو مرآة بلا صورة
هو ارتعاشة الحب هذه
نلك التي لا كلمات لها
هل يمكن يومًا أن تعرفني ما تفكر فيه أصابعي
عن فرسة أسكت بها برهة من الزمن
وأن تعرفني ما يكشف سكوتهم المجهول
في ومضة خاطفة
هاني يديك ليتماهى معًا قلبي
فيسكت عن الدنيا ولو لحظة من الزمن
هاني يديك لتنام عندهما روحي
لتنام روحي إلى الأبد.

محمد الهادي الجزيري

تشخيص

الحالة ميؤوس منها

رعد في رأسه

غير في عينيه

مزق متعقنة في أنفه

أبواق ومناحات في أذنيه

شعب في حنجرتيه

شمع له لون الدم في فمه وعلى

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

شفتيه

زبد يغزو لحينته

حبل دهن في رقبته

أشجار وعصافير على كفتيه

أسراب فصائد في صدره

أفعى في قلبه

كأس بين يديه

أنياب كلاب في ظهره

داء الحرية في رنتيه

عسس في ظله

وقيايا أرض في قدميه.

حاكم عقرباوي*

باب توما

باب توما
صبيات توما
هطلن على سرو قلبي
عصافير لا تعرف الهر
مثلي
تظايرن لما تحرك
في الهواء
التفتت عصا تشبه الضلع

على باب توما
صهيل الفحولة لا ينقطع
خيول تدق حوافر رغباتها
في الهواء
تعود إلى وكراها في المساء
لتنبحث عن رغبة تستبد بها
وأنا
واقف ها هنا
رغبتي أن أموت
على
باب
توما
شهيد اتقسامات روحي



قلت :
أهش على قلبي
تعثرت قبل انزلاق المساء
بشهرين
شر رجعت بلا سبب
غير أنني
أرى سببا واحدا
للحياة على باب توما

.....

.....

.....

.....

وها أنا في (الحجاز)**
ارتعيت على حجر
قبل كانت سريرا
وضاجعت ظلي

* شاعر من الأردن
** فندق في ساحة الحجاز بدمشق

أحمد بشير العيلة

سيرة شلال لمحمد

سقط العنود على الطلقات
وانفراط الشارع من مسبحة تعبت من
هجر الأيدي
نبلغ
نحن المنهزين؟ صراخ الشهداء ؟
نبكي من خدش الأشواك المغروسة فيها
ألا يا حلقي
كيف ستعلن مسؤولية أفكارى
عن غير مصهور في الأجساد
ألا يا صوتي
تنبعج حروفك من طرقات غيابي
جثمانى سقط
سرور مسكون بالسوس وبالأعصاب
نخر الحزن صلاتي
من أي دعاء أبدأ
وبداي المبتورة لا تغزل عشا لمحمد
كن مثلنتي
جسمك أنهار نفع ماء الروح نخيلا
قرب صهيل متكسر
كان الوقت محمد
جدول شرباني في ارزاقه أرض محروقة
تعب الدمع من الفوضى
امسك قلبي بوصلة
لنحية من قتلوا الطلقات بصدر حافل

كن مثلنتي
فأنا المصلوب على خشب الدمع
مهيض
ريش جموح محترق
أسود
يبعث رائحة من فخار متصدع
ألا يا أقصى الحب
وأقصى الضوء
وأقصا
احمل تعشي نحول ألواح حاملة في
اليمر
اصنع من تلك الروح الصلبة مثل زجاج
أشرعة وقرابين
التي نورك فيها
قد أنبعث نبيا من ألوان في مرحلتني
المهجورة.
كن مثلنتي
كتبي صوان فوق رفوف ضلوعي
أقرؤها
تتمايل قائمة نخل كاملة حولي
وأنا أبكي فوق حروف جريدتي
أبكي
منكولا من بسمه طين كان رفيفي
أبكي

نصعد من أحضان عرفت كيف تربي شتلة لحر
هي تربتنا الخصبة
والمشهورة بالعشق الأخضر.
يا كف محمد
جغرافية هي ثقل يفرغ من أرض صلبة
إسحب أعصابي من جسدي الخاوي
إنسج منها علما
قمطيرا فوق النبض العالي
إربط فيها أحجار الأيدي
يا غابة زيتون شربت نورا ذات فجيعة
أوراقك أسعها تلحق مونا
تنثر عطرا فوق خطاهم للأعلى
حياتك مشكاة تلو الأخرى
تجنبا تاريخا لجماليات زخارف أفواس الأفضى
كن منذنتي
اسحق قوقعتي تحت صراخك
عل دغالي ينهض من محراب أصفر
يكسر أغطية سمائي
كن منذنتي
حنجرتي المذبوحة تحتاج أذانا ودعاء
يا كف محمد
أرفع معك طواحين كلامي
أرفع قافلة دموعي العطشى
جب بحرا مصبوغا بالأنفاس الصاعدة من الرمل
فهنا نفسي
كفن الرؤيا
بنفت فهرا وهزيمة
كن منذنتي
لغتي كادت تستط من إنجبل نحبي
أربط أنهارى بالأسواط
أجرها خلتي
تخدش جلدي

أنفتت فورا
بلفظني الدمع وأبكي
أين الطين الجد الصالح
أجري – خلف هوا – عطشنا للطين
يشج جيبيني من نصل سراب الطين
أنرف ودمائي كيكاه الطين
مخلوق من رمل جسدي بعد خروجي
أصنع كوفيتنا عصا موسى
الضاربة لرملي المقهور
لبنفض الطين القدسي
يا كف محمد
اصنع أضلاعي تاريخا تثبت فيه الأنهار
وأساسات للأقطار
اصنع
يا أكبر حي
أحياء ما قبلنا قويا من شهداء ومساجد
من نظريز مجبول فوق الثوب بأهات الأشجار
إني خيط بين أصابع أمي
تلتصمني وقت بكاه في بذرة
تغرسني شعرا للعودة
إني خيط يسجل فوق صخور مواجعا
إني خيط يرتق نبض الشلالات
يتشبع ضوا
يتبين في ظلمة كوني
بسمات صغار مذبحين.
يا كف محمد
كمر تغريني كمراسات سماواتك
أتشكل غيما
أخاف عليه من الإطلاق
أغطيه بكوفية جلدي
أحرسه بهتاف ينحت في الصخرة معراجا من
حضن الأب

ألهث
 والماء بلا حقني
 ألهث مفجوعاً من شاشات قهرت عيني
 كن منلنتي
 جسدي يتشقق من هذا التحت
 والمنلنة مياه
 شلال يدخل عمق الروح
 ويغسل عمق البوح
 المنلنة مياه
 تغسل أسراب أباد رفعت فوق سبول الناس
 تمشح وجه الصبح بتقوى الأغصان المرفوعة تحت
 قباب الله
 تسكبنا للطرقاات فتاديل
 كن منلنتي يا كل محمد
 فانا الصوفي المصفوع الباكي
 ألقى ظروفاً يتسرب خلف نقوب الضل
 أبوس فتانا أبيض من سيف منطفىء في صخرة
 أرتعد من الأحرف
 تلك المفجوعة بالتأويل
 أسقيها من دمعي كل مساء
 لا صبار ينبت فيها
 فانا الصوفي المصفوع الباكي
 إني الحكمة في كفي الضامرتين
 الحكمة ماء
 تروي سيف وجودي
 ويدي أرض
 رفعت جسمك آيات
 كان صلاح الدين يرثها في حطين
 وأنا الصوفي بلا وطن
 مسكين... مسكين

محمد المحسن

رسم على سطوح الروح

الكلمات فتاديل رقعها المشاكي
فوق ثنابا
عطر المساء..
..كيف لي بإمرأة توفظ الظل بالظل
تريق على جثتي عطرها
وتمنحني من مهجة الروح
ألقا
كيف لي أن أستضيئ بها ..ودمي
احتراق
ورسمي على سطوح الروح
جرح يفيض
وفيض من الخطي
العاثرة..
وليس لي من مفردات القصيد
سوى..
بعض الملامح في الرؤى
وصوت يغني بأقصى الصمت ..
برود نرجسة في
الغياب ..
وهذي الكلمات تسكب ضوءها
وتغيب
تقتني أثر الريح .. فينأى عني
عل - هند - تمنحني

من صهيل العشق
لحظة عابرة ..
.. يا امرأة لها اشراق الضوء ؛
روحي أوغلت في
التشطبي
ولا نجم يطل لأجلي ..
وفي الدروب سرّت مع غير الهلي
أقفوا الخطي ..
وليس من أحد ههنا
مهيجة القلب نستحيل الى
شفق
وسحاب ..
يا أميرة العاشقين، امنحني العمر
بمحنته الأولى
علني أستعيد ضيائي، وأحتفي بعطر
ذاك اللقا ..

زاهد المالح (*)

ثلاثون عاما

ثلاثون عاما

أحب

وأكثر حبي

ثلاثون عاما

وتكني دقيقه

أراها لأعشق

يكبر ورد الحديقة

ثلاثون عاما

ثلاثون نصلا

بقلبي

ولم أنجراً

فأفضي إليها

أكاشنها بالحقيقه

دمشق

دمشق التي

اختارها الله

وعلق قلبي على سورها منذنة

ومد ضلوعي

سجادة للصلاة

دمشق

أردد حرفين ..

حرفين

دمر - شق

أردد اية

وألبس اسماءها

جدائل مشمشة

نحت ثوبي

فتأتي إلي

تطرز ثوب العروس

على شرفة في الحواري العتيقة

وتجلس قربي

أعانها ثم نقلت مني

ثلاثون عاما

أربي لها شجر اللوز

أطلعها في دمي سوسنه

ولم تنكشف لعيني بعد



جميع مخالب هذا التعبير

ولم أستطع

لمس كل العراء المثير

على جسد الياسمين

دمشق ...

دمشق ...

جناح سنوتوة

تستريح السماء

عليه

وتصعد منه رويدا ... رويدا

كما يعرج الأنبياء

وتنشر ريش النجوم

تهرول حافية...

في السماء

دمشق

دمشق البنفسج والورد

- فاتحة العشق -

مكتوبة بحروف الخزام

تربي العصفير تحت رموش الدوالي

تمدّ خناجرها بالغناء

وتفرش أشجارها للسنونو المهاجر

تأسى لنا رنجة ساهرة

وتحنو على قمر غامض

يتجول في الليلة الماطرة

دمشق

أيا دفء روعي

تعزيزت وأنحسر الظل

دأبت رمال الشوارع

فوق ضلوع الشجر

وحنت مرابا النوافذ عطشى

لدمع المطر

فهل تُقبلين

كصفافة تحت جناح الظلام

تمدّ سلالها للسماء

ليبتزل سرب حمام

وتهبط غيمة فل

تعرّش فوق سياج الكلام

نضال بشارة (*)

قصيدة حب بالليمون

* جنازة للسفرجل

* هدية

حج إلى دكان حاله
واشترى قليلا
من البؤس السائل
وعلبة هموم إضافية
وفطعة تشاؤم كبيرة
وكيلو مصائب يومية
وليترا من أحلام البقطة
وربطة حظ عاثر
ثم سرح شعرة بأصابعه
وقضم حبة هال
أمانها قنن كالأطفال
وقال:
أبلغك بتواضع أنك حبيبتني

* منتصف الفرح

رمي أرغفة الصمت بعيدا،
الكرز صفق في خديبه جيذا
تتنحج واتخذ هيئة شقي
يا أحبك
يا امرأة
تمارس رياضة شتل الحب
في حاكورة القلب،
الوقت الآن، "منتصف الفرح إلا
قليلا"

لعينيك
دعيتني أحبو
النفخ شغاف الندى
شفتان شفق الشذى
سأسكر
تصيرين بنفسجة روجي
عمر المدى

كوني أنثى
مثل دمعة طفل
وأجبنك
متباطا نحنان الجبل للسرو
أجبي
كفرحة أمر بذهاب بكرها
للمدرسة،
بما ادخر القلب
من شقاوة ولذائف شوق
يشعلها الياسمين
مدني بدليك
كشرطي مرور
ربما يتوقف الزمن فؤاؤمني لي
بارنية أنفك
حتى تدخل طقس الجسد،
تشرب قهوة النين
فتأخذنا
دغدغات حلوة
يكتمظ الورد فينا
ليلا،

وصبح
ينبلج منا
بهمس تندي "يا صبح
تمهل
عد، لفراشك
دعنا، للورد
نهزج أغانيها"

* شاعر من سوريا.

* تساؤل

كيف لي أن أحبك
غدا؟

إذا جف الدمع
من غمامات أمي
وسريعا سريعا
طيف ابتسامته
- أبي -
تكسر

بطينا بطينا
ياسفنج هجرته
أخي

يذبحني
كيف لي أن أحبك
غدا؟

ولا تنسي أيضا
بوقاحة لا تحدد
حذاء اللين يضرب قفائي
وأن بين

حبك وحبي طفلة تغفو
على زناد أزمة السكن
فكيف لي أن أحبك
غدا؟

* انتظار

صباح الخير
وحديقة تنهض في وجهها
وحسنو

تبتعد
كغيمة
ويهدأ إلى اللقاء
موج من الريح
ياخديني

أنساب في حديقته
بداعيني عشبها
ترافقني أزهارها
أنتوزح
هل حيننا نخلة
إذن
متى تحبو الثمار؟

أبجدية الروح والوطن

.خ.

خيوط المطر تنهمر...

دافئة

تدغدغ ما شحب من ...

الوجوه

فيشع الأمل في ...

عينَي الأرض

بينسر الوليد

تقبله أمه

وتهديه حلمتها

ليمتص رحيق ...

الوطن

.د.

ذوت من عينيك

يــــا ...

وطني

ولما حدثت فيها

رأيتني مرسوما

.ج.

جمر تاجح

وما احترقت أوراقه

لكن أشعاري

رفعت إلى ...

السواء

.ح.

حريق شب في ...

دفائر الأيام

أطفاله ..

طفلة

بدموع براءتها

فما الشجر

واخضر الورق

.ت.

تسألني وتتر ...

كل يوم

ولما اقتنصت الإجابة

يوما

غابت إلى ...

الأبد

.ث.

ثمرات تتساقط

ثمرة ...

ثمرة

ولما همت بتطف ...

واحدة

من غصن أمها

انسجبت قاتلة ..

أنا ... بهكر

.أ.

أمنشق الشعر من ...

غمده

وأخلق في ...

عالم الأرواح

فلذا ما الروح رفعت

يبقى الشعر

في ...

الوجود

.ب.

بليت بالوفاء

في زمن الخيانة

ولما قررت ...

الخيانة

رفض الوفاء أن ...

يخونني

بماء الذهب

رسمت على جبينك قبلة

فأدمعت ...

السماء

ز.

زهرة فاحت

.....

ذبلت

ثم انتحرت

لننبحس البراعم من

أكامها ويمتصّ الصبح ...

البسمة من ...

شفتي

قبل بزوغ ...

الشفس

ذ.

ذرات من ...

التراب

ينفخها أبي كل ...

صباح

ثم بدوعها ...

جيبتي

كلما قررت ...

السفر

س.

سراب

وظلما مستراب

وغراب ...

حلقي وحامر حول ...

المدينة

فطارده عصفير الروح ...

مزققة

و.

رفقت يوما على ...

أنغام ...

ألأمني

وودأت أحزائي

بين ثنايا ...

الإيثار

فتفتح الورد على ضفتي ...

شراييني

ش.

شراعلك يا سفينة ...

الوجد

مزقته العواصف

ألا ما أروعك وأنت ...

تصارعين الأمواج

في اتجاه الشاطئ

دون ...

بوصله

ص.

http://archivebeta.Sakhr.it.com

ما أحرفتها

ومن يحسد الطفولة ...

براءتها ...!؟

ألا إن ماضي الأعمار ...

شباب

وشبابها طفولة

حتى ...

الفناء

ض.

ضباب والدموع ...

ندى

على بتلات الورد

والبحر مازال ...

يعطر وجهي ...

بماء الروح

رغم ...

الغضب

ظ.

طرق باب ذاكرتي

يوما

ولما فتحت

قابلي ...

طفل

سألني بطاقة ذكري

ثم ...

اخفى

.ك.

كنت طفلاً ...
تعبث أنامله ببراءة ...
القدر
ولمّا شبيب
عبثت أنامل القدر
ببراءتي

.غ.

غزال يعدو
وينقر حبات الرمل
خفق قلبي بعد صمت ...
طويل
فنطقت

.ظ.

ظلمة وثية يفاطعان..
المدى البعيد
وأنا أسير..
أسير..
والسّير طويل
حتى..
بؤرة النور المخلق في ..

.ل.

لم أصرخ إلا يوم..
ولادتي الأولى
وها أني أصرخ ثانية
عليّ أولد من..
جلديد

.ف.

فرّت فتاة التبيلة ..

الثانية

لتعاني جذع شجرة
تحت عليها رسم ..

الفضاء
ولمّا انتهت إليها
أشرقت ..
الشمس

.ق.

قمر شقّ ..
السحاب

.ع.

عينان حلقنا ..
فيّ
وأنا أغازل ..
برعما

.م.

ما بقيت فيّ إلا..
آلام
أفسر الماضي أن تحيا ..
معني
ولمّا أردت الحياة
عشقني
الموت

ليضيئ مدينة ..

لوتنها

مداخن الفتر

ذات ليلة

فانهمر ..

الفطر

رغم ..

الضبايع

ذات خريف فنفتح رغم
طبيعة ..
الأشياء

.و.

وشعر على جنبين ...

الوطن

مرسوم

على خد ...

السماء

وكلما قابلت المرأة

أراد مرسوما على ...

جنبيني

أجيش بالبكاء

.ن.

نجم يظهر

شرا يخفتني

والدموع أترى

دوما ...

تفتني

فيا نجمين

شرا سويا ...

نختني


<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

.ي.

باسمين ...

وقطرات الندى ...

تفوح

كلما تطهرت بترابك يا ...

وطنني

فضمتني إليك

كما تضر الورود

عند ...

السحر

.ه.

هوى ما في قلبي من ...

الهوى

يومر أنار البدر الكون

واستوى

فهويت الموت

وما ...

هوى

خربة فروش *

عيد السائل ناصر

بالليل وهو داخل امبراطوريته المزدحمة بأقلام معوجة وساعات خربانة وتقود سقط زمانها وأوسمة ونباشين مات أصحابها، صحون وملناجر، بطانيات مخرومة وثياب ممزقة وأطارات مثقوبة ودبابيس وابر وأسلاك ومسامير، ألفة كاتبة سقطت حروف أبجديتها، مشابك وحقائب وصناديق عطور، براويز من خشب البلوط والسنديان، عيدان زخرفة ورؤساء جمهوريات وبرابيش ومنافض وخواتم وأحزمة بطون وأحذية مازالت تحمل رائحة المشايين بها، سكاكين مثلومة ومطارق ونظارات وملاعق مطعوجة وتليفونات سوداء مازالت تنن بأصوات العشاق، كؤوس ومكانسل وأشياء لا أعرفها، بينها أدوية فات أوانها وبقياء عظام مسننة وكرامفون مازال يردد نصف تعال سلم وينشطر الصوت الى نصفين بلا معنى!

أتعيني أبي، وأخجلني أمام أصحابي، ماذا يفعل أبوك بهذه الترهات الوسخة؟ أسكت، فما من جواب عندي، وفي كل مرة أسأله عما يفعل يكرر القول نفسه:

- ستفخري ذات يوم يا ولدي.

تحط الطيور على البيوت جميعها، إلا دارنا التي تشع منها رائحة الزنك والنحاس والدهون، واعترف بأنني عجزت عن تغيير أفعاله، أبي الذي لا يعبا بما أقول، صار بيتنا محض حاوية كبيرة للزبالة والخردوات، فما من شيء في هذا العالم الشاسع الرهيب إلا وفات على بيتنا ذات يوم ومز على مخزن أبي، أصباغ بهت لونها وستائر لا تستر أي شيء من كثرة ثقوبها، صامولات بالغف نوع وشبابيك وثريات مأكولة الرؤوس وشناشيل لم أعد أحسن إليها.

وفي كل كرة تأتي بها مركبة الخردوات الى دارنا

لم أفهم تماما ما يفعله أبي، فهو يأتي بين شهر وآخر بمركبة محشوة بأشياء لا أهمية لها ويسكبها دفعة واحدة في مخزن البيت الكبير ثم يجلس على الأرض ويبدأ في عزلها وتصنيفها بحسب النوع والحجم ومدى نسبة الصدا العالق فيها، فهنا كومة ولأعات ومفاتيح وعلب ومقصات ومفكات وأمشاط، وهناك قناني فارغة وباروكات شعر وأشرطة كاسيت ومكواة معطوبة وزجاج مكسور وفساتين عرس متهرئة.

وبين كومة وكومة، ينفث دخان سيجارته فزجا بما يرى، كما لو أنه قرب شاطئ بحر وحوله مئات النساء الحسنات، مع أن المخزن موبوء بالزواحف والحشرات وله رائحة جد غريبة ولا تفسير لها، تأتي من بقايا دهونات المطابخ، وزيت الماكنات وتفسخات الفئران التي تسرح وتمرح وتموت بين شعاب المخزن، لكنها برغم هذا تأتي ممزوجة بطعم الكثافة وعبق الزعتر والليمون والبرتقال.

أبي مثل أي شاهنشاه مخدوع، يدخل الى عرشه بين تلك الخردوات أسعد من أي طفل في الدنيا. يأخذ منه فرز وتصنيف (خردواته) ما بين خمسة أيام وتزيد، اذا به، وقبل أن يفرغ المخزن، يأتيها بمركبة ثانية يسكب ما فيها، ويمضي الى تكرار عزل وتصنيف محتوياتها دون أن يجزع أو يتدمر، بل نراه أكثر ابتهاجا وطربا اذا ما غرق المخزن بتلك الخردوات واذا ما صار الدخول اليه عسيرا حتى على أصغر أولاد البيت، وكمن مرة سمعته يغني وهو يرى البيت مزحوما ومخنوقا بتلك المهملات التي لا يلتفت اليها أحد في الدنيا سواء

سبق أن نسينا أبي ولم نغلظن إليه وقد ربط النهار

من أهل زقاقنا ومن شيوخ المحلة التي تجاورنا، بل جاءنا المئات من عجائز ونساء وشبان وصبايا الشوارع التجارية التي تبعد عن دارنا بمسافة تجاوزت امتداد خيالي، رفعوا تابوت أبي فوق الرؤوس من شارع إلى شارع ومن حارة إلى أخرى مسافة لم أصدقها، تبادلوا بينهم رفع جثمانه وهم في حالة حزن وأسى عميق، كما لو أنهم عرفوه أكثر مني، ولم أصدق نفسي وما أرى من حفاوة صارت من نصيب أبي، حينها شعرت بالدموع تنهمر فرحا على قميصي، فقد ظننت سهوا أن أبي محض رجل مهمل ولا أحد يهتمه في شيء أن يبقى أو يموت، بل جاءني من يقول وهو يطالب على كتفي:

- ليرحمه الله، كان أفضل منا جميعا.

تمهلوا قليلا سادتي، ساعدوني علي فهم ما كان عليه أبي، كاد قلبي يقفز فعلا وراء جلدي وأنا أسمع إحداهن تبكي وتولول وتقول من خلف عباةتها السوداء المغبرة:

- لقد أعاد إلينا حياتنا وأنقذنا من الجوع.

قالت أخرى وهي تلطم رأسها على فراق أبي:

- انه إنسان لن يتكرر، فقد أرجع إلينا كل ما خسرناه.

قلت تمهلن ياسيداتي أنتن أيضا، ساعدتني على فهم ما أنا فيه الآن، سمعت الكثير وأنا أمسك بين أصابعي مفتاح مخزنه، رعشة في جسدي وما يشبه الخوف يعتريني وأنا أصغي إلى الناس في جنازة مهيبة وهي تقول عن أبي:

- كان يعمل من أجلنا

- ويبدو أنه مات لينقذنا.

يزداد اللغز تشابكا مع لحمي ودمي وعشر سنوات هي كل عمري، أسأل أعصابي عما كان يفعله أبي، نعم، أتذكر أنه قال يوما بأنني سأفخر به، فكيف أعرف ما كان يفعله في ذاك المكان الذي يشبه "الخرابة" المويء بالحشرات والزواحف والفئران وآلاف القطع التي لا تعني أي شيء، فهي مجرد خردوات لا قيمة لها، محض خيوط وشسوارات تالفة وساطور أعمى وراديو عجوز وكتب صفراء توشك أوراقتها أن تنفث بين اليدين، ثم ماذا؟

لم يخبرني أحد، ولا أمي أيضا، عما كان يفعله أبي، وتأكد لي أن عائلتي نفسها لا تعرف أيضا، ووبعد رجوعنا

أشعر بالغثيان والعار، وأرجو ألا يرانا أحد من الجيران لئلا يضحكوا ويستخفوا بنا، مع أن شيئا من هذا لم يحصل أبدا، بل ساعدونا ذات مساء في إنزال الحمولة دون أي استياء منهم، وكان أبي كريما جدا معهم إذا ما طلبوا شيئا من "بضاعته" فمرة أعطاهم فانوسا ودلة قهوة ومرة ثانية أهدى إليهم برميل نبيذ صغير وسلّة فواكه فضية اللون (دون فواكه أو نبيذ طبعاً) .. وهكذا غمرتني الراحة ولم أعد أتوجس من جيراني، لكن أبي أسرف في شغله بعد كل حرب تضاف إلى حروبنا، حدّ أنه، ودون رغبتنا، أخذ غرفة من غرف البيت والصقها بمخزنه الذي صار يكبر سنة بعد أخرى، حتى كاد ينفجر إذا ما تهاوت الحيطان علينا، ولا أحد في البيت يعترض على جنونه.

أنا وحدي من يسأله دون خوف عما يفعل، ولم أكن حينها غير ابن عشرة أعوام، فيأتي قوله هادئا نقيًا كما لو أنه يحكي من وراء ماء ينهمر:

- ستفخر بي ذات يوم.

فجأة، بعد صباح الديك فجرا، مات أبي، هكذا رأيته آخر مرة وهو بين كنوزه التي لا تساوي شيئا، مات بين حفنة خناجر وقلائد من نحاس، هناك في مخزنه وبعد آخر صيحة لديك الجيران، رأيته بين سيف وطاسة وطنافس، مات الرجل الذي أمضى نصف حياته في لجة الخردوات معتقلا معها في الليل والنهار، ولم أفهم ما كان يفعله أبدا.

أغلقت باب مخزنه بنفسي، وظننت أننا سنأخذه إلى القبر دون ضجة وبلا معزين، فما كان من أحد يعرفه أو يزوره أو يسأل عنه، ولم يجلس في مقهى ولم يشرب الشاي إلا في بيته، أعني في مخزنه وهو يفرز أشياءه المثلومة والمطعوجة والمكسورة عن بعضها، وقد ينام بين دورق وتمثال وبقوق ولا تعلم عما جرى إلا صباح اليوم التالي، رأيت مفتاح المخزن بين أصابعي، كما لو أنني أرى نهاية إنسان كان أبي ذات يوم.

في الطريق الترابي إلى المقبرة بعد أذان العصر، كثر مؤذن الجامع خيرا عن وفاة أبي، تلك كانت أول مرة نسمع فيها اسمه يتهادى في فضاء بعيد، أذا بي أمام حشد مهول

تأتي ملامحه الآن مثل ضباب شفيف وهو يفرز
الخردوات عن بعضها، كان يبتسم حين يمسه، بل يغازلها
ويمرح معها وعادة ما ينسى نفسه دون طعام، نظرت إلى
المفتاح الذي صار مشبوكاً بين عروق مساماتي كجزء من
يدي، رفعت به بأصابع اليد الثانية، دخلت البيت ونظرت إلى
باب المخزن الكبير، ثم نقلت عيني إلى ذاك المفتاح الذي
صار يحمل رائحتي، اقتربت من الباب، وفي ساعة من
زمني، ربما في لحظة خاطفة من عمري، قررت أن أفتحه
حتى أنجز ما كان قد تبقى من شغل أبي.

من المقبرة، في الطريق الترابي تذكرت أشياء كثيرة عما
كان يخفيه أبي هناك،

فقد رأيت ماكينة فرم وما يشبه التنور، إلى جانب أجهزة
حديثة تعمل بالكهرباء، كان قد اشتراها وجاء بها إلى
البيت، أتذكر بينها ماكينة نسيج ودوارق تصفية، ومنشار
كبير وأقفال من فولاذ وأكياس نايلون نظيفة وماكينة خياطة
وميكروسكوب وجلود ومحرق وبروجكتر وسندان حديد
وشمة أجهزة لا أعرف أي اسم لها!



* خردة فروش: كلمة باللهجة العراقية ومن أصل تركي، تعني الأشياء التي يستغني عنها أصحابها، وفي مصر توازي كلمة روبابيكيا.

صور راقصة في الفخ

أصل الشاكبي

المحايدة أو الجانبية، وكان حينما يدخل إلى مغارة صديقنا لشراء السجائر يظلّ معزولاً عنّا وراء أشياء كثيرة نظيفة وملونة، لمّا خرجنا بفعل الحرارة إلى الشارع ازداد قرباً منّا، وكان كلّما ازداد قرباً منّي ارتعش جلدي خوفاً من عصاه الغليظة، وكنت أرفع لذلك القهوة إلى شفتي بصعوبة وأغرس قدمي في القاع كي أحافظ على اتّرائي بين الآخرين.

والحقيقة أنّي شعرت أخيراً بأنّي أقف في الوسط تماماً بين الآخرين وبينه، وكنت قادراً على مشاهدتهم وهم يجذبونني بنظرهم، وكنت قادراً على مشاهدته زائغ العينين يكلم نفسه بكلمات غير مفهومة، وكان الآخرون لا يكفون عن حدسه تاركين صغارهم يتسربون من بين أنرعهم وأيديهم الهادئة للعب في الشارع.

لا أنكر أنه أرهقني مراراً ففقد أصابعه حول العصا منقبضة وجافة، وكان يمكن أن تكون فتاة، ولمّا كان يحمل تلك العصا دون موجب حقيقيّ كان يكون متقدّماً في السنّ أو مقعداً أو فاقداً لتعمة البصر فقد كنت أتصوّر جريمته قريبة الحدوث بين يدي بالذات.

ربّما بسبب ذلك كنت في نهاية الأمر لا أشعر تجاهه بالشفقة، غير أنّي لا أنكر أنه جذبني نحوه فقد كان يخرج لنا لسانه وعيناه تلمعان، كان يلوي جذعه إلى الخلف وينقلب بخفة مدهشة ليقف على رأسه تاركاً يديه ترفرفان كالطيور في الأقفاص الضيقة، وكان يسجن نفسه في ذلك الوضع للحظات طويلة ورجلاه تخيطان في الهواء والآخرون يضحكون من حوله إلى درجة أن بطونهم اهتزّت وكانت المشاهدة قد تحوّلت آنئذٍ إلى لعبة.

كنت جالساً حين شاهدت ذلك بينما خرجت امرأة سميّة إلى

جلس الزائر على الكرسي بنفس الطريقة التي وجدتهم عليها وهم على عتبات البيوت في تلك الظهيرة، تخيل وهو يضع رجله أمامه أنّه يغرقهما في الماء، ولمّا أحسّ أنّه خطف خيط المتعة قائل:

- سيأتي بعد قليل ليدور أمامنا كالذبابة.

أجابه مرافقه وهو من هناك: أعرف القصّة من البداية إلى النهاية.

قال الزائر: ولكنك لم تسأل يوماً لم يكن المكان آمناً تماماً كما لو أنه ينظف لك جسديّك؟

قال المرافق: ربّما لأنني ألغت رؤيته

قال الزائر: ... ولكنني رافقته وتعبّيت كيف يفعل هذا معنا، دعني أقول لك إنّي رأيته في الزيارة السابقة أحسست أنه غريب، وجه داكن، شعر طويل ومجعد، لحية متسخة، يمسك بيده عصا كما يمسك أحدهم بسلاح، وفيما غاب عن ناظري سقطت صورته إلى داخلي مثل حجر موجه.

قال المرافق: بذلك الوجه وبذلك الوسخ حقّق شهرة واسعة تشبه شهرة المغنّين.

واصل الزائر: غير أنّي لم أعرف إلى الآن إن كانوا قد لاحظوا اهتمامه الزائد بنا، صحيح أنهم كانوا يتجنّبونه بفعل راحته الكريهة لكنّ عيونهم، نعم عيونهم كانت تلاحقه، وربّما كانوا يفكّرون به أيضاً وهم يضعون أعجازهم على تلك العتبات لساعات طويلة ليخطف أبصارهم بين لحظة وأخرى.

أريد أن أقول شيئاً واضحاً، أنّه يقترب منّا أكثر فقد ألغت النظر إليه من بعيد فكان جسده يمرّ كما تمرّ الأجساد

الضحك، وكانت كلّمًا دخلت قذّفوها ثانية بالحصى، وكانت عيون الكبار قد اختفت وراء الأبواب والحيطان والفترينات، وكانت المرأة واقعة في العيون المحببة والمركزة والشامته.

بعد ذلك تقدّم صبيّ وعرك الوجه إلى أن أصبح كرة لزجة ثم سدّدها نحو الشرفة، خرجت المرأة وهي تشتم كالعادة، واستطاعت في تلك المرة أن تعرف الصبيّ من ثيابه... سرّوالة الأحمر وقميصه المخطّط وشعره الهائج، فأخذت على الفور بتوجيه الشتائم في تلك المرأة لأمّة، وفي وقت قصير أصبح الشارع بأشجاره العالية مسرحاً للشتائم المتبادلة، وكانت الأم قد قالت: هذه المرأة تشتم أطفالنا فزجت النسوة في العراك وأضحين إلى جانبها، ومن الثوافذ المجاورة المشرعة والملوّنة أطلّت بعض الرؤوس الشامته.

تأكد الزائر وهو يرى ذلك أنّه كان يجهل الرقص وأنّ عصاه كان لها أثر سلبيّ أكثر من اللازم في نفسه، وفكّر بالصورة التي صنعها الراقص والتي انقطعت فجأة، وفكّر بأنّ ذلك الشخص ولّد غضب الصغار لما انقطعت الصورة عن الظهور... ولوّذ الصغار غضب الأمهات، ولوّذ ذلك الشتائم المتبادلة. وانسحابه لم يسمح لتلك المرأة بالإنصرار، بل إنها قد وجدت نفسها في مواجهة مع الأخريات والآخرين، ونادت أمّ الصبيّ بأعلى صوته، وكان الرجال يضحكون وكذلك الصغار، انزلي إلى تحت... انزلي... وسترين.

كانت المرأة قد عرفت أنّ الأمور قد تعقّدت، وكان الزائر قد تأكد أنّ المرأة قد حلّت محلّ الراقص، فقد أطلّت نفس الرؤوس من مخابئها واستعدت للمشاهدة، وجلس بعضهم على الكراسي مع هبوب الهواء البارد، وقال المراقص: هذه جارة جديدة قدمت منذ أيام، فهم الزائر أنّها ظلّت منعزلة وأنها كما قال المراقص كانت تحقّر جاراتها، فلم تقبل بالتعامل معهنّ ولم تجلس مثلهنّ على عتبات البيوت بعد الظهيرة، وإنما كانت تجلس أحياناً في الشرفة وتستمتع بالقراءة، وكانت أحياناً تتأمّل الحركة في يديها. أطفال يرتدون سراويل قصيرة وقمصاناً على جلودهم السمراء يلعبون في الناحية التي كان فيها الراقص، أحدهم حفر حفرة صغيرة في التراب المبلل فيما أخرج آخرون كويرات زجاجية ملوّنة وأخذوا في اللعب كانوا

إحدى الشرفات ونادت: اذهب... اذهب بعيداً ونظرت غاضبة إلى الناظرين وكان الزائر منهم، ثمّ بما أنّه كان يواصل رقصته في الأسفل قذفته بسمل كامل من الماء، كان ذلك لا يصدق، شعر الجميع بالإهانة التي وقعت عليه باستثناء الزائر تقريبا الذي كان يفكّر بهذا وتساءل إن كان شخص مثله يرقص بلا وعي يعرف معنى الإهانة، وكان فكره منساقاً بسرعة في تلك اللحظات السريعة وراء ما عساه يرتكب إن كان عارفاً بما لحق به، ولكنّ الزائر حينما أجال بصره في عيون الآخرين ابتداء من عيني المراقص طبعاً أحسّ أنّهم شعروا بالإهانة المضاعفة تتسرّب إلى عظامهم، فالمشاهدة لم تكن مجرد لعبة إنّما تحوّلّت إلى هوس حقيقي، لهذا فإنّ تلك المرأة شعرت بعد لحظات من فعلتها بالخوف من الناس لا من الراقص، وكانت لذلك قد ترجعت إلى الوراء وأسدت الستارة على البلور.

في هذه البلدة قال المراقص لم يسمح أبداً بضربه أو حتى نهره إلى أن حدث ما حدث، فما من أحد لا يعرف، وما من أحد لا يشفق عليه، وحتى كلماته كانت مسموعة فحينما كان مثلاً يطلب السجائر كانوا يلعبون طلبة بأريحية، بل أنّ كلماته كانت أكثر من ذلك محبوبّة، ولكنّ تلك المرأة فعلت على مرأى من الزائر والمراقص والناظرين ما لم يفعله غيرها، لهذا بمجرد انسياب الماء على جسده من فوق إلى تحت مكوّناً بعض الوحل على الأرض احمرّت عيون كثيرة واحمرّت عيون الأطفال، وكانوا كلّهم يفكرون ربّما في قلّة أدب تلك المرأة التي لم تتوجّه بإهانتها له فحسب، وإنّما أهانت بذلك الجمع دون حشمة، ومن ثمّ أرادت أن تقطع متعتهم، وبالتالي إبعادهم وطردهم من الشارع.

في الحقيقة لم يرد هو، وقد تلبّلت الرقصة بتبّيل الراقص، الفعل مباشرة، ولم يرفع رأسه إلى الأعلى، كانت العصا مستقرة في يده، ولم تنطلق باتجاه البلور، ولكنّه انسحب إلى منفذ خلفي وذاب، وبقيت آثار أصابعه كخربشات دجاجة ربّما لأنّه كان ينقر بها الأرض.

أسرع الصغار إلى مكانه وحاولوا تقليده وحاولوا الوقوف على رؤوسهم والانقلاب بخفّة كما كان يفعل، وحينما شعروا بأنّ الكبار أخذون في الإبتعاد قذّفوا تلك الشرفة بالحصى، وكانت عيون الكبار ملأى بالإرتياح، ظهرت المرأة السميّة وهي تشتم فأخذ المشاهدون في

الشرفة، وراقب ما حدث، كان الزائر والمراقب يدخنان وبجانبيهما الرجل وشيئته، وكان ذلك الرجل والد الصبي الذي رقص أمام الجميع ملقيا قميصه على التراب، وكان ذلك الصبي الذي رقص هو الذي لمطخ الشرفة بالطين وكان هو نفسه الذي اخترق بدرجته الرجال والنساء واللاعبين ثم تركها على الرصيف، وكان الزائر قد تخيل أن ذلك الشاب هو من اعتقد أنه الراقص الجديد محل الراقص القديم مع فارق في السن وطبعا مع فارق في الحيوية والبراعة، وكانت أمه قد اضطرت أخيرا للزول من شرفة صاحبها ولحقت بهما منزعة.

خف الضغط على المرأة، ولم تعد تشعر بأنها محاصرة، كان الجالس إلى جانب الزائر ومرافقه يكوم الجزمات على الشيشة بمقص معدني، ثم علا بكاء الصبي الذي سحبه أبوه، فالتفتت العيون صوب بيته، وذهب بعضهم، ثم دلفوا إلى هناك، واقترب الصغار من الصباح بعد أن أوقفوا لعبهم، الكل راقب بيت الطفل الذي علا بكاءه أكثر، وفي الناحية الأخرى لا وجود للمرأة.

مع حلول الليل هدأت الحركة، تساءل الزائر: إذا كان طرده سهلا هكذا كيف استطاع الصمود إلى ذلك اليوم؟ كان الشارع مرقطاً من أثر الظلمة ونور المصابيح، وكانوا يتفرجون على ذلك الجسد الهائل المرقط الذي ينكمش ويتمدد، وكان يتنفس بطريقة منتظمة، بينما العيون مازالت ترقبه وإن أصابها الإعياء وأخذت تغلق مبتعدة عما حولها، مبتعدة عن الزائر والمرافق والجمرات الخاملة، وكانت الصور عند ذلك الحد بالضبط قد أصبحت خارج فح الصور الذي نصبتة العيون، وكان فح الصور عند ذلك الحد بالضبط مظلماً وثامناً.

يرمونها في الحفرة ثم يتقرون بعضها ببعض، وكانت اللعبة تقسمهم في كل مرة إلى رابحين وخاسرين، أحدهم يلعب بدرجة، كان يشق الشارع مفترقا للاعبين والنسوة الغاضبات والرجال الناظرين.

الصبي الذي ضرب شرفة المرأة أخذ يرقص بالقرب من الحفرة ثم فوق الحفرة، نزع قميصه بعد ذلك، ووقف على رأسه، ورفرفت يده أيضا عاليا. التف حول الصغار وأخذوا يصفقون ويغنون، الضحكات الساخرة كانت تنطلق من حين لآخر من شرفة مقابلة لشرفة المرأة، وقالت الأم: انزلي إلى تحت، وأعادت ذلك إحداها، لا بد أن تلك المرأة كانت تشعر بنفس الرهبة التي شعر بها الزائر هذا إذا ما أخذنا في اعتبارنا إبدال العصا بالحصى والطين، لال بذاتها تشعر بنفس الرهبة وإذا كان هو قد عامله كدابة يستحسن إبعادها فإنها كانت قد تجاوزت حدود الحكم، وربما كان بالنسبة إليها قذارة وكانوا هم والزائر واحد منهم الذباب الذي يحوم حول تلك القذارة، وبالفعل كانت رائحته كريهة، لقد شمها الزائر واستنشقها، وكان منظره مرعبا ولا يعرف رغم ذلك كيف كان يضحك الآخرين. قالت المرأة من شرفتها الملطخة بالطين: إن أبنتك مجنون فالمجانين وحدهم يقذفون جارتهم بالحصى والطين القذر، كانت الأم تحاول استدراجها إلى تحت، وكانت النسوة ينتظرن وقوعها بينهن فالفرصة مؤاتية لتصفية كل الحسابات، كان المرافق يدخن، وكان أحدهم قد جلب إلى جانبه شيشة مزينة من الأسفل، وكانوا كلهم يتربون لحظة صيد المرأة.

أحدهم خرج مسرعا من بيته، جرى قليلا وصفع ابنه الذي كان يرقص تحت الشرفة، صمتت النسوة في

احتفظ بالليل

الحبيب المروث

تعانقه ملقبة برأسها على صدره. لم تنبس بكلمة واحدة لكنه فهم من صمتها أنها تنتظر أن يقصَّ عليها أحداث حلمه. والحقيقة أنه لم يكن يحلم بها بل يسرح في الماضي الدفين. وهو يربّت على شعرها وتتخلّل أصابعه تقاسيم وجهها غائصة في ذكرياته القديمة شعر بماء لزج يبيلك أنامله. وخزه ذلك الإحساس المعتاد بالذنب وسرت في عروقه صعقة تزوره كلما خانها في خياله واحسّت به يركض خلف الزبح.

أماّل تفاصيل وجهها المرسوم قبالتها في المرأة، ضمّها إليه في جنوّ وقد غصّ حلقة بمرارة الندم :

- حتام هذه الدموع؟

- حتّى ينتهي هروبك المجنون..

فتحت كلماتها حقبة الذكريات في رأسه فإذا به يركض عاريا في الصحراء وإذا بوجوه يعرفها جيّدا ترتدي أقنعة مختلفة الأشكال والأحجام تعدو باتجاهه. ظلّ سنوات طويلة يبحث في ذلك الخلاء عن ينبوع طالما رآه في منامه وركض باتجاهه لكنه في النهاية عانق السراب.

أحسّ بأصواتهم تعلو وتقترب ثمّ تطلع من أذنيه وبوجوههم تطلّ من رأسه وبأظفارهم تسعي على جسده المنهك حتّى أوشك أن يلقي بنفسه في منحدر كثبان تتأهب لابتناله. انتشله صوتها المختنق بنبرات حزينة :

- إن الذي يسقط في سبيل الحبّ لا يموت أبداً..

لا يستطيع أن يموت.

تمنّى أن يجمع كلّ تلك الأصوات والنّظرات والوجوه والأقنعة وكلّ الذكريات في صندوق صغير يقلّعه جيّداً ويسلمها مفاتيحه الصغيرة لكنّه يخشى أن تتمرّد هذه الكائنات من بين الشقوق وتعلن الحرب عليه من جديد.

عاد باكرا بعد ليلة قضّاها متنقلاً بين المدن لإيصال عمال الشركة التي يقات من فضلاتها.

ما أن غفا قليلا حتّى فتح الباب وتسلك صوتها إلى أذنيه - هلاً نهضت؟ القهوة ساخنة قد تنساها فتبدر..

كانت تعيد هذا الكلام عند دخولها وخروجها من الغرفة كلّ مرة. فتح عينيه قليلا، طلق عظامه، تلمل في الفراش ثمّ نهض متناقلا، هو لم يمت سوى بعض الوقت، لاحظت على شفثيه ابتسامة صباحية مأكرة ومهس :

- لقد كنت أحلم.

- إن أحلام الصباح كثيرا ما تتحقّق وتبقى عالقة بالذاكرة

- هذا صحيح، ولكن إحزري بمن كنت أحلم؟

ألقت بالمشط الذي سرّحت به شعرها في درج خزانها الصغيرة وارتسمت على شفثيتها نصف ابتسامة مزوّقة لا يعرف سرّها سواه.. قالت :

- حلمت بي طبعاً.

أجاب وهو يومئ برأسه :

- نعم، أقسم على ذلك...

قال هذه الكلمات وهو يعرف أنّه مراوغ وكاذب وصدّقته رغم يقينها بأنّه مجامل ومخادع. كانت تعرف منذ البداية أنّه يفرّق جيّداً بين معنى الحبّ ومعنى الزّواج فلسفته في الحياة أنّ المرأة التي يحبّها لا يقتنر بها أبداً فالحبّ عنده شجرة وارقة الظلال متماسكة الأغصان إذا هبت عليها ريح الزّواج جرّدها من أوراقها، وإذا داهمتها مشاغل الصّغار اقتلعتها من جذورها عندما سمعته يكرّر قسمه أشفقت عليه بنظرة حانية. غادرت مقعدها أمام المرأة وأسرعت تندسّ حذوة تحت الغطاء. شعر بدفئها يسري إلى جسده وهي

الآن انهارت كل الأصوات التي أحبها وتباهى بها
وبقي صداها يغتسل في الجمجمة.
تمنى لو يندثر هؤلاء جميعا من فوق البسيطة.

تمنى لو يسمع صدى صراخهم وهم يجلدون
ويعدّبون، فقد أعدموا كل ما بداخله وأضرّموا النار في
شجرة العزلة التي كان يحتمي بها !!
في لحظة شروده شعر بأناملها تدغدغ شعر صدره
وبأنفاسها الدافئة تسري في مسامعه بعد أن أتت على
كامل القصّة :

- التمساح .. يا عزيزتي.. التمساح! هل يمكن أن ننسى
هذا النصّ؟ إنها حكاية التحولات العجيبة حكايتك مع
الأخرين.

خبات كتاب السأم تحت وسادتها وطبعت قبلة
مخدولة على جبينه وهي تنهض من السرير.
- الوقت يمرّ بسرعة غريبة.

لم يفلحها صمته هذه المرأة بقدر ما أنسها انتصارها
عليه.
أجال النظر في أسارير وجهها عبر المرأة الكبيرة.. قالت
وهي تفتح الدرج وتأخذ القلم الأسود لتحيط به طلاء
الشفقين :

- إنها المرة الأولى التي تخونك فيها الذاكرة.

لم يفلحها هذه المرأة غاص مباشرة في عينيها..
في سواد عينيها.. في ما وراء هذا السواد. قالت وهي
ترتدي معطفها الأسود الطويل حتّى كاحليها
- ما رأيك لو أعدل الآن عن الذهاب إلى المدرسة
وأخبرني جسدي عندك في دفة الفراش لنرى هل
بالإمكان أن أحقق انتصارات جديدة؟ إن لهذا الصباح
الجديد طمعا آخر غير ما تعودت عليه ويقيني أنّك لن تقاوم،
بل لن تقوى على المقاومة.

كانت المدرسة في أحد أرباب المدينة وهي تضطر في
كلّ مرة للتنقل في أكثر من محطة لتصل بعد غناء. كم
تأخرت من موعدها! كم صجرت من هذا الزحام! كم ركضت
في الطرقات! كم يست! كم تقمت على هؤلاء الذين يقفون
عقبة في طريق نقلتها إلى مدرسة قريبة. إنها لا تتوانى الآن
عن قصد أي عيادة طبية.

عندما يلتصق من عدم بوجه وانتباهه مدّت يدها نحو
كتاب خبأته تحت وسادتها منذ سنوات وتعودت أن تحفظ
منه كل ليلة ما تيسر من فصول العتاب.

أفاق على دموعها تبلل وجنتيه فظن أنها أبدا لا تنام.
طوقته بذراعها النحيلة لتسحب من دهاليز أمس عنيد.

- هيا، انفض، سنمارس لعبة جديدة في الحقيقة لم يكن
يخلق مع أطراف ماضيها في تلك اللحظة بل كان يراوغ
صوت المذنبه تهيج الصمت في أعماقه وتدنق مسامير
الإنسان في قلبه الكسير.

- حتام هذا الجفاء؟؟ أرجوك!!

امتدت يده نحو زر المذياع تسكت صوتا عنيدا كسر كل
أواني الزهر في حياته واكتفى بالهروب. أمسكت بالكتاب،
تنهدت في غناء وقالت :
- لنلعب بالكلمات.

كان الغلاف قد تهرأ قليلا، بهت لونه ومال إلى
الإصفرار، أما الاسم فظلّ متألّقا بحروفه السوداء إلى
جانب صورته في ريعان الشباب. أعادته الصورة إلى
تفاصيل حياة عاشها متشرذما في بلاد غريبة لكنه
سيتحاشى ذكرها الآن. بدأت تقرأ بعض الأسطر ثم
تصمت ليعلم هو عن عنوان القصّة ويواصل أحيانا وعن
ظهر قلب سرد جزء أخ منها.
كانت تهتف دائما :

- أحسنت .. أحسنت .. جيد .. رائع.. هذه ذاكرة عبقري
لولا استهتارك.. لكنك أفضل بكثير من وضعك الحالي.

استمرت اللعبة وهي في كل مرة تغضض عينيها
وتفتح صفحة على الهامش وهو يزيدها يقينا بأن كل
شيء فيه يمكن أن ينهار ويتداعى إلا هذا الحنين الجارف.
شرعت تقرأ أسطرا من النصّ الأخير في باكورة
أوجاعه. شعرت به يعجز وصوت يغور في حلقه.

ذكرت له تاريخ الكتابة وكان تاريخ ميلاده فتذكّر
رحلته مع الآخرين. كلّما طالعت حكاياته تقلص احتمال
نسيانها، كلّما اتسعت ذاكرته ضاق صدره بها.

كانوا يزعمون ألغام الشك في طريقه ويفسرون
هروبه منهم تعاليا عليهم وصمته مؤامرة. لطالما أحس
بهم يهدمون عليه جدار الحقيقة ويضحكون .. ويضحون ..
ويضحكون...

دائماً لكنها تستسلم في النهاية. وترضخ لهزائمه السرية
مثلما ترضخ الأمة العربية لأجل هذا الإنعقاد الميهم
والحرية المزعومة. لمح على الأرض بقعة سوداء تشكل
خارطة فلسطينية مغتصبة يعلو في وسطها جدار عازل...

لمح بقعا أخرى فوق اسمه، فوق اسمها، فوق أسماء
أخرى كثيرة قرأ : الوجع.. الخلود.. أنا.. الآن.. موت..
جسد.. وردة.. غريب.. عرب.. للنشر.. ذاكرة.. محرقة..
شرق...

حدّق في طرف الغلاف، في عينيها خدر لذيد وحنين
يحيو نحو حقه ونداء خافت يستدرجه ليغوص في دهاليز
البعيد وينسى.

ليست المرة الأولى التي يسكب فيها القهوة على ثيابه أو
على مكتبه أو حتى في الفراش كان يمكن أن يتبرأ من كل
شيء إلا من سكب القهوة. نهض كالملدوغ. القى بالأغنية
جانبا وأسرع باتجاه المطبخ بحث عن المناديل فلم يجدها.
سرت في جسده رعدة حين رأى بعضها يتأرجح على حبل
الغسيل. أخذ عليه الورق الشفاف وعاد إلى غرفة النوم
لتجفيف بقايا فهورته الباردة، كان صوتها في انتظاره، ما
تزال تحاور شاعرا على الهواء، فسر كل ما قالته على أنه
رموز وإشارات خاصة به. الغزل لا يفهمه سواء. تجمد في
مكانه يفلسف قولها ويكف شغرات الكلام.

انسحب الصوت وجاءت الأغنية الرقيقة تقفز وتنط
بسيقانها الصغيرة على أطراف فرحته وتلتقط الحب من
لحم القلب.

ما فتئ اللحن يتحلق في مسامعه ويتبرجّ الجسد من
قسوة الذئب. الطفلة الساحرة ذات العينين الواسعتين
المتعجبتين تنوب في ضوء القمر والغاشق المجنون
يغسل تحت شلالات عجيبة تنساب من الاعالي فتمزق
أوتار فيثارة يسيل دمه من رقة الإيقاع.

إشدّ وجيب قلبه لمشهد طالما شدّه إلى الشاشة .
"يا مجنون.. موش أنا ليلي"

ظلّ مغصص العينين تحمله أصابع الدهشة على أكفها
الصغيرة.

أطفا كل حرائق الحياة وأشعلها في روحه من جديد.
لعله خلق لهذا الشجن الذي يتوغّل بدؤه في الحجرة!! آه
يا صوتها.. متى أبرأ منك!! انفجر بركان الضحك
والدموع ثليه رقصة الذبيح وملقطات الأقدام ونزيف

هو الآخر يلجأ إلى الأطباء هروبا من قسوة العمل. فهو
يبيع لنفسه ما يثني زوجته عن القيام به من أجل هؤلاء
الأطفال. إن له حنيئا جارفاً لتلك المرحلة، حنيئا مضرّجا
باليثم والخيبة والمرارة. لطالما شعر أنهم ظلّموه منذ كان
وحيدا ومنيوذا في تلك المدرسة، كان تأثها منذ البداية حتى
جاء القرار الحقيق. سحب الغطاء فوقه، همس من تحته
بصوت فيه حشرجة.

- سيفوتك القطار إن لم تسرع في الخروج، تعلمين أنه
يجب أن أدخّر بعض النوم فالعمل مرهق بالليل ولست أدري
متى ينتهي هذا العذاب؟

- يا عزيزي ألم تقل بأنّ العذاب حافز جميل للكتابة؟ هيا
إلى اللقّاء.. لا تنس طفلك النائمة وقهوتك الباردة.

أنصت إلى طلقات حداثها وهي تتبدّد ثم إلى صرير
الباب وهو يقفل.

لم يمدّ رأسه من تحت الغطاء ولكنه مدّ أصابعه فتح
المذياع، هجم عليه الصوت الرقيق صوت المذبةقة. قاومه
باستسلام منير وبرغبة جامحة.. توهم أنها تناديه من
خلال الأغاني التي تزورها في عظامه وزخات المطر تسيل
من ضحكاتها. تنزلق باتجاه القلب. تغسل ما علق به من
شوائب الوحشة والأحزان.

آه يا صوتها الطازج العنيد متى أبرأ منك؟ جاست
أصابعه الفراغ لإخماد نيرانها التي لم ترحم كهولته
الجريحة. كادت تلامس الزلكنها اصطدمت بالفنجان تطلّع
إليه من تحت الغطاء. حاول مسكه، لم يمسكه. مسك
الساعة بل كاد يمسكها لكنها سقطت على الأرض، علا
رنينها وعلا معه صوت المذيع يعلن حالة طوارئ في بلاد
عربية. يا إلهي هل بدأت الحرب؟ هل يمكن أن يكون هذا
الصباح موعدها؟

انسكبت القهوة على جهاز الهاتف واندلق بعضها على
المذياع :

- آه يا قهوة الصباح الباردة!

السيول الصغيرة السوداء تنساب برؤوسها كالحلزون
فوق الأوراق والملفات المبعثرة حذو الفراش كأنها جيوش
أمريكية غاشمة تتوغّل في الخليج الجريح!... لطالما
تخاصم مع زوجته حول هذه الكومة من الكتب والمجلات
المنتشرة هنا وهناك. كم مرة أزال غبارها ونقلتها إلى غرفة
المكتب لكنه أعادها من جديد حذو الفراش. كانت تعاتبه

..لماذا لم تطلب هذا من المعلمة؟

..يا أبي إنها لا تهتم إلا ببعض الأطفال الذين تجلسهم في المقاعد الأمامية.

..لماذا، لا بد أنهم أحسن منك؟

..لا يا أبي، بل لأنهم يأتون في سيارات فخمة ويحملون لها الهدايا... لماذا لا تشتري لنا سيارة جميلة مثلهم؟

..وهل سيذكرك جميلة؟

..نعم... نعم... وهي دائما ترتدي ثياب جديدة... لماذا لا تشتري ماما ثيابا جديدة مثلها؟

ضحك من الأعماق وهو يتذكر بعض الديون وربت على شعوه:

..أمك أجمل امرأة في العالم حتى وهي في ثيابها القديمة يا عنيذ.

..نعم، ولكن... درس الحساب يا أبي هل نسيته؟

..لا ياس يا بني، سأساعدك في فهمه..

قال في سوه: يا لهذه المادة اللعينة ما زالت تتعقبنني إلى الآن لقد كرهتها منذ الصغر... كانت العصا تأكل أصابعي في كل درس حساب... وعندما كبرت لم أحسب لأي شيء في حياتي.

شرع الطفل في قراءة تمرينه وانغمس الأب يفكر في زوجته كيف تحت الخطي من المحطة الأخيرة إلى المدرسة ثم تصورها في الفصل تشرح الدرس وهي في قمة سعادتها، فقد انتصرت عليه هذا الصباح ولو كان عكس ذلك لقضى الأطفال يوما عسيرا.

لا بد أن فرحتها زادت عندما فوجئت بكارورة العطر التي دسها في محفظتها قبل أن يأوي إلى الفراش.. إنها أول هدية يقدمها في عيد زواجهما الذي طالما ذكرته به وكان دائما ينساه أو يتعمد أن ينساه ولكن هذه المرة...

كان اسم العطر الذي اختارته المذيعة بعد أن تبعتها في الليلة الماضية: احتفظ بالليل؟

إيقاعات الفلامنكو الهائجة أدار الزمرة أخرى فارتفع الصوت وماج في عروقه وهو يدور ويدور ويخلع ثيابه كالمنحوسر ويلقي بها في الفضاء... في كل زوايا الغرفة ويهتف: "يا مجسوس...ن..."

أسرع إلى المطبخ من جديد عاد ومعه مجموعة من الشوكات والسكاكين أحدث بها إيقاعات غريبة ثم وثب على الفراش وجعل يقفز ويقفز ويقفز حتى انتهت الأغنية وقرر أن يستمتع بحمام دافئ عندما ارتعش الجسد العاري تحت زخات الماء وبدأت تهجره جوقة الأحلام صحا فحفظت عيناه أمام فئجان القهوة الباردة وصوت طفلته تبكي حذو الفراش وتغرك وجهه بيديها الصغيرتين أحاطها بذراعه رفعها ضمها إلى صدره بحنان.

قبل وجنتيها وحاول أن يزرع على شفتيها ابتسامة بريئة لكنه سرعان ما تذكر وجه المذيعة التي شاهدها ليلة البارحة وتذكر ابتسامتها العجيبة في طريق عودته كان الضوء الأحمر يلمع في المفترق حين لمحها تقطع الطريق وتدخل مغارة للعطورات. أرسل الحافلة جانبا وتبعها. رآها تقتني زجاجة عطر ثم تغرز فيه نظرة مقلقة وتمضي... لا.. ابتسمت لقد رآها تبتسم... ابتسامة ملغزة لم يفهم سرها لكنه أسرع بدوره يقتني زجاجة مثلها حين التفت لم يجدها ظل طوال الليل يفك خلاسم هذا الموقف الغريب، أوشكت أن تسبب له أكثر من حادث في الطريق هوراها!! نعم رآها ولم يكن يحلم أو يتوهم!! رآها ولم ير علامات الطريق ولا أعوان المرور، لم ترجمه منبهات السيارات ولا الشتائم المذذوبة من التوافذ والأفواه لذا فكر قبل وصوله إلى البيت في شهادة مرضية جديدة، حين رجرجت البدان الصغيرتان رأسه كان ما يزال يسرح بفكره وخياله بعيدا، عاتقها: "أه يا ابنتي".

رن الجرس نهض لفتح الباب إنه ابنه العائد من المدرسة قبله عاتقه بحرارة وقال:

..بابا..بابا.. أرجو مساعدتي.. لم أقهم درس الحساب!

لعنة القبور

محمد الصالح البوعرثاني

كلما تمدد قرب أمه بدفئها، يحس أنها تحتضنه وتطبلع على كتفه وتغني له أغنية بدوية. تعود البكاء على قبرها، طلب منها أن تنقذه، ترجأها أن تريحه من أبيه، شكا لها ما يعانیه، يناجيهما كل يوم بما جرى له، يحس أنها تبكي لاجله وتمسح دموعه وتحتضنه في صدرها حتى ينام.

حلم كثيرا وهو يتوسد رأسها أنها آتته كطيف ملائكي وأخذته من يده وضمته إليها وطارت به بعيدا، إلى تلك النجوم التي تملأ السماء، حلم أنها تحكي له عن الغيلان و"شطير" و"عسونة"... وتشربه حليب الماعز قبل أن ينام. حلم أنها توقظه في الصباح وتلبسه لباسه الجديد، وتسوي له بشعره، ويضع له محفظته على كتفه، وتمايل جيبه بالحلوى، وتوصله إلى باب الكتاب... حلم وحلم...

تعود كل صباح عندما يصل إلى المقبرة أن يترك العنزات الثلاث يربعن بداية النهار بين الأضرحة، لكن العنز لا يألف الأماكن المنبسطة وإن كثرت عشبا. لذلك يسارع إلى السفوح وقمم الجبال بحثا عما تخبئه الصخور من أعشاب. أرق نفسه في الأيام الأولى بالركض وراءه من لكنهن أعينته دون أن يتمكن منهن، تعودن من أيضا فكن يسرحن في الجبال ويعدن آخر النهار إلى المقبرة ليمشين وراءه إلى النجع، ألفه والفهن فتكونت رابطة كالدّم بينهما، يتركن ويعرفن أنهن سيعدن، ويهمن في الجبال ويعرفن أنه في انتظارهن عند المقبرة.

يطوف بين القبور يجمع قرين جدي والقيز، ويظفر بعض الأحيان بترفاصة. ينصب الفخ الذي يحمله دائما في مخلاته أمام حفرة من حفر الجزدان الكثيرة التي تنخر الجبل، فيظفر في الغالب بجرد أو قنشاوية أو أرنب بري يكون وليمة في قبولته.

تعلم من الرعاة كيف يذبح صيده وكيف يشويه دون الرجوع إلى البيت كانت المقبرة عالمه الذي يمدّه بالأمّن والراحة، لا يفارقها إلا عند مغيب الشمس لينتظر عودة

لأنهم يخافون قبور موتاهم ناوا بالمقبرة بعيدا عن ديارهم، لا تصل إليها إلا بعد عبور مسلك جبلي حفرته أقدام البهائم، ورغم أن المكان جبلي أجرد إلا أن المقبرة كلما ازدادها ضيف جديد إلا وازدان ضريحه بالشبح والبجيع والرّمث. بقيت المقبرة المكان الوحيد الذي يحتفظ بخضرته بعد سنوات الجفاف التي امتصت رحيق الأرض.

وحده كان يأتي إلى هذا المكان رفقة ثلاث عنزات هي ما أبقت السنوات العجاف من قطع أبيه. لم يكن هو الوحيد الذي تظن إلى هذا المكان، كان كل من في النجع يعرف أن لا منيت للحشيش الغض إلا على قبور موتاهم لكنهم حذروا الصبية من الرعي في المقبرة حتى لا تصبح قبور موتاهم عرضة لؤوس الأنعام والبهائم. يقولون إن الرعي في المقبرة كالبول في الرمل لا يعني من جوع. وأيضا لأن المقبرة تقع في تقاطع جبال وعرة فلا يأمنون على أغنامهم من الانزلاق بين السفوح والموت، أو التوعر في أمكنة يستحيل إخراجها منها. وإن أمنت الأنعام من كل هذا فلن تفلت من أنياب الذئاب الجائعة، التي لم يأمن النجع منها وأصبحت تلاحق ما أبقاه الجفاف من أغنام ومغز في الزرائب، لتفتك كل ليلة بضحية أو أكثر.

لم يخبر أباه أنه يرعى العنزات في المقبرة، كان سيعلقه في السقف ويملا دبره بالفلفل حتى لا ينسى فعلته. تعود منه هذا العقاب كما تعود أن يمشي متباعد الساقين حتى لقيه صبية النجع بالأفرك، ألف القبور فكره النجع وناسه. تساءل لماذا يخاف أهل النجع القبور وهو لا يرتاح إلا حين يكون بينها؟ الساعات التي يقضيها في البيت مليئة بالربح، ففي كل لحظة يتوقع أن ينهال عليه أبوه ضربا، أما المكيدة دبرتها زوجة أبيه أو أن أبناءها تجنّوا عليه فاتهموه بضربهم أو أنه لم يحضر عشاء الحمار...

هناك فقط يحس أنه يعيش دون خوف، عندما يتوسد قبر أمه ليناجيها أو ليغفو قليلا بين أحضانها، يشعر دائما

أيام يتلقى بنار الحمى وتمزيق السم لعروقه؟ وكل ذلك لم يثنه عن الرعي في المقبرة، ولكن اللعنة أصابته الآن في المقتل. ماذا سيفعل لأبيه؟ كيف سيتقبل ضياع العنزة؟ كيف سيفعل رعيه العنزات في المقبرة؟ هل سيكتفي هذه المرة بتعليقه في السقف وملء دبره بالفلفل؟ أسئلة كاللهيب تحرق جوفه، فتح فاه يتحرر من نار الخوف التي تكتم على صدره، وصرخ أماء، رددت الجبال صداد كالنحيب.

قرر أن يودع العنزتين الزبيبة ويعود بحثاً عن الثالثة، وحشة الجبل وخطر الذئاب أهون من غضب أبيه. عاد أدراجه إلى المقبرة أذهب ضياء القمر وغزل النجوم وحشة الليل، وأنسته هواجس النفس وحدة الطريق، سكوت الليل لا يشوشه سوى فوضى الخواطر ولا صدى إلا لأسئلة متكررة تفزع القلب، حدث نفسه أن ذلك الشخص ليس أباه، لا يمكن أن يعامل أب ابنه بهذه الطريقة، تصور أن أمه ليست من النجس، ربما تكون من الأحياء البعيدة خرجت في رحلة مع أبيه بحثاً عن الكلأ والماء فضاعا في الصحراء، وفنكت وحوش الصحراء بأبييه ويقطع الإبل. أو أن اللصوص الذين امتلأت بهم الجبال في هذه السنين العاقر هاجموها ولما أيقن أبوه بالهلاك أركب أمه القوس وألهم اللصوص حتى هلك ونجت أمه، يتصور أنها وصلت متعبة إلى مشارف النجس وهناك وضعت ابنها. لما تظن إليها أحد الرعاة كانت قد أسلمت أنفاسها الأخيرة وإلى جانبها ابنها. ذلك الراعي ربما يكون ذلك الرجل الذي يملأ له دبره بالفلفل ويقول إنه أبوه، من المؤكد ليس ابنه، لماذا يناديه شيوخ النجس يا "وصيف"، لماذا إخوته الآخرون لونهم أبيض وهو الوحيد الأسمر بينهم، لو كان أبوه حياً لما خرج في هذا الليل يبحث عن عنزة جرباء، غصة في القلب أفاضت دلاء العين. هالة القمر تغازل عينيه، وخيوط النجوم تشعشع، وطيف من نور يتبدى في السماء كالملائكة، أمه التي تخيلها دائماً تطوف حول رأسه وتأخذ يده وتطير به إلى ضياء النجوم تحضنه إلى صدرها وتمسح دموعه، ويهيم في الفضاء من نجم إلى نجم ومن غيمة إلى أخرى، نسي العنزة وآباه والنجس، نسي كل شيء، لا يفكر إلا في هذه السعادة التي تغمره الآن بين أحضان أمه وهو يداعب النجوم كحصى صغير...

عندما بعثت الشمس من جديد وبدأت خيوطها تداعب قمم الجبال العالية تظفن أهل النجس الذين خرجوا بحثاً عن الصبي أنه ينام على قبر أمه، وفوق رأسه كانت العنزة تغفو تغاء تردده الجبال كعويل الكلكلى...

نورها من جديد ليعاود الرجوع إلى حضن أمه. دوي الصمت المقيم في المكان يقرع أذنه كإيزيد حاد، يتظلل تحت صخرة نائثة من الجبل فرش أرضها بالرتم والحلفاء وجعلها موطن قيلولته في هذه الساعات القليلة التي تستوي فيها الشمس في كبد السماء وتبعث خيوطها الملتبته على القبور كأنها مشانق تنصب للموتى. وترد الأرض بوهيج حار كأنفاس الموتى.

عند الظهيرة تميل الشمس نحو قمم الجبال فينتشر الظل في أنحاء المقبرة وتعود الحياة من جديد للحشائش بين القبور، ويداعب شذا الشبح أنفه فتحدث رعدة كالفرح في القلب.

اختفت الشمس وسكنت، ضريحها وراء القمم في انتظار أن تبعث في الغد من جديد، لم يبق غير بقايا نور على قمم عالية في الجهة الشرقية، عندها صوب نظره نحو السفوح البعيدة ينتظر عودة العنزات، بدت بقع سوداء تتحرك في أغوار الجبل، عرف بحكم العادة أن العنزات عائدات بعد الرحلة اليومية بحثاً عن رحيق الحياة الذي أصبح يتمتع منذ سنوات، وضع مؤخرته على قبر أمه ومد رأسه إلى اللحد فقبله وتمتم بما تعلم في الكتاب من قصار السور... سقى القبر بما تبقى في جرابه من ماء وحمل عصاه ورمى المخلاة على كتفه، وانتظر قدوم العنزات، لكنه تظفن إلى أن عنزتين فقط بدا شبحاهما يقتربان، اضطرب قلبه، فرك عينيه، العنزتان تقتربان، العنزة الثالثة لم تعد، رمى بصره بعيداً في أغوار الجبل بين السفوح لعله يلمح شبحاً آخر لعنزة ثالثة لكنه لم يلمح غير خيوط الظلام التي بدأت تسكن ثنايا الجبل... عادت العنزتان، بركنتا بين القبور تجتران ما اختزنانه في رحلة اليوم... انتظر بقليل على العنزة الثالثة تعود، نزل الليل كالصاعقة على قلبه، فقد الأمل في عودتها... عوى ذئب تبادل صداد الجبال، دب في الروح كالموت، تحسست الطريق إلى النجس وتبعته العنزتان.

إنها لعنة الموتى التي حذر منها كبار النجس، لم يفهم نذير القبور بين الغيمة والأخرى، ألم تكسر ساق العنزة الحمراء عندما انزلت من أحد السفوح المحيطة بالمقبرة؟ لكنه اعتبر الأمر عادياً وجبر ساق العنزة وعادو المجيء إلى المقبرة، ألم تصبب العنزة الثانية بالتسمم نتيجة الإكثار من أكل الرمث المنتشر بين القبور لولا أن أشار عليه بعض الرعاة بالحشائش والزيت التي تذهب البشم؟ ألم يلدغ وهو يحفر جحور الجردان وكاد سم العقرب يذهب بحياته وظل ثلاثة

الشهرية و... "البرابول"

حسن العبادي

مركز البريد، لاحظت له طوابير من الموظفين وقد تلاطمت أبدانهم وأصواتهم فعلا ضجيجهم. كانت أشعة الشمس الوهاجة تقلي الرؤوس فتتفصد الأجسام عرقا، ولا أحد يفكر في الانسحاب من هذا المعترك الريمي. إنه السبيل الوحيد للحصول على المرتب الشهري صبرا جميلا، فدوام الحال من المحال هكذا حدثته نفسه وهو يندس بين الصفوف، اتفق أن حدث شجار بين عون الصرف وأحد الحاضرين فتوقر الموقف وتوقف صرف الأجور فهاجت الجموع وماجت... كن صبورا يا فرج فغدا تحصل على الشهادة الكبيرة وتصبح رجلا ثريا مرموقا... رنت هذه الكلمات القادمة من الماضي في أذنيه واختفت صورة والدته المرحومة وهي تربت على كتفه وتشجذ عزيمته كلما اشتد بهم شغل العيش. أخيرا عاد صرف المرتبات وبعد هنيهة تسلم أجره وهامو ذا يغادر مركز البريد. لاح له طائر اللقلق وهو ينساب كشراع صغير بين قطيع من الغيوم الناصعة كما أنهلته قدرة طيور الخطاف على الطيران المتخفّض. تملكته رغبة غريبة في الطيران... لكن من لي بجناحين حتى أكون مثل الطيور؟! "استدرك قائلا: "يقولون إن الفلوس تجعل الإنسان يحلق في السماء!

اندفع صوب مدخل بيع الأجهزة الكهرومنزلية. تذكر وعده لأطفاله: "اليوم أشتري ذلك البرابول" الذي ملأ الدنيا وشغل الناس اليوم وليس غدا أكون أول من يستعرض أخبار المقاومة في فلسطين والعراق. اليوم تشاهد زوجتي المسلسل التلفزيوني المصري. أفاق من شروده وهو يذلق باب المحل. استقبله صاحب المحل بحفاوة. فأجال بصره هنا وهناك. أنواع مختلفة من الأجهزة معروضة للبيع.

سرى الخير سريان النار في الهشيم. تناقلته إذاعات الموظفين سيما المدرسين منهم والمترسات و صار حديث الساعة في المقاهي والمكاتب والساحات. وجوه أضحت مزهره بعد أن ران عليها الذبول. ونفوس جذلى بعد أن سافر فيها الخمول.

تناهى إلى أسماعه الخير السار وهو قابع في ركن من أركان أحد المقاهي. كان لا يزال يعد بعض الدوام القليلة. هي بالكاد تمن كاس الشاي الذي ارتشفه منذ ساعة... لما هم بالوقوف وصل زميل له فبادره بالتحية ثم قال له: "أخي ما سمعتش. راهم صبوا. الشهيرة. يا سي فرج؟

أجاب:

- ديما تفذلك ما نيش ناقصك؟!!

أردف الزميل:

- والله العليم... ديما معاندي... هيا شوف.

انتزع الخير من نذهوله وتنفس الصعداء أيام عجاف مرت به وأسرته منذ فساد المرتب الشهري فاستسلم كرها لسياسة التشفيف التي تتقنها زوجته بامتياز طبق العجين المتكرر أو البيض المسلووق قد أصاباه بعسر الهضم. لم يجد عزاء سوى ترديد قول للتوحيدى: "إلى متى الكسيرة اليابسة والبقيلة الذاوية والقميص المرقع؟"

الآن وداعا أيتها الأكلات البائسات. أملأن السلة من كل ما لذ وطاب من ثمار البر والبحر ولسوف اشتري المتلجات لأطفالي. لقد قطعت لهم وعدا في ذلك.. كلا سوف تقضين أياما بل أسابيع على شاطئ البحر ولكني لن أنسى أيضا ذلك اللاقط الهوائي. إني وعدت أطفالي به حتى يكف أولاد الجيران عن فخارهم السخيف... لم يستيقظ من شروده إلا بعد أن جذبه زميله ثم انطلقا سراعا قاصدين

انتفض من شروده وقال: "بل كنت نعجة يا والدي!"
"إنني لم أفهم الدنيا على حقيقتها. لقد ضاع البرابول.
وتبخرت كل الأمنيات! انتفض من شروده وقال: "بل كنت
نعجة يا والدي
رق الرجل لحاله وقال:

- هذا البرابول مبروك عليك... فقط وقع لي صك ضمان
اخطلت مشاعر الغضب بالارتياح وامتزج الانكسار
بالأمل، غادر المحل وهو يجهد نفسه لاسترجاع شريط
الأحداث.

"لاشك أن ذلك الشاب الطويل ذا العينين الحادثين هو
الذي نشلني في مركز البريد. ربما استغل تدحرجي نحو
الشيخوخة المبكرة وفعل فعلته. هل أقدم شكوى لمركز
الأمن؟ لا لا عليه العوض ومنه العوض".

كان يسير الهويثا في أحد شوارع المدينة. شغله طائر
القلق الذي حط على عشه فوق أحد الأعمدة الكهربائية.
كان يزق فواخه بعناية فائقة. قال: "يا ويلتي أعجزت أن
أكون مثله. هو يوفر لفراخه الطعام وأنا أوفر لأطفالي
البرابول!!"

قَوَّلَ سيططعمهم هذا من جوع ويؤمنهم من مرض؟ هل
سيسد لي هذا معلوم الكراء وفاتورة الماء والكهرباء؟
تعاطم ضيقه واستعرت حيرته. وأصل السير فتناهت إلى
مسامعه أصوات باعة صادرة من سوق شعبية تختص في
بيع البضائع المستوردة. حقد مليا في البرابول الذي
يحملة. لمعت في ذهنه فكرة مفاجئة. رأى فيها حلا لبعض
مشاكله. شعر بارتياح وصرخ: "سطر المال ولا كله".

أثمانها تفوق ما يحمله من المال بالتأكيد. "كيف تسحر هذه
البضائع الملايين من البشر؟ ما هوسر هذه الجاذبية التي لا
تقاوم؟ حتى أنت؟ يا فرج؟ تسلت إليك العولمة! وقريبا
ستغزو بيتك وتبومج عقول أبنائك.

أنسيت صولاتك وجولاتك؟ أنسيت ما عدت من مخاطر
داهمة!!

لاحظ البائع تردده فتقدم وطلب منه حاجته.

قال سي فرج:

— نحب نشري بارابول...

— مرحبا النوع؟

— هذا مثلاً قداش؟

— موش مشكل. أنت ولد بلاد وأفضالك كبيرة...

عاونتني في نجاح ولدي في الباك... ونعاونك توا.

— تقبل بالتقسيط؟

صمت البائع وفهم سي فرج أن السكوت علامة الرضا.

امتدت يده إلى جيبه لاستخراج المبلغ المتفق عليه.

لكنه لم يجد شيئا. حاول أن يمسه أعصابه لكن فضحه

ارتباكاه وجحوظ عينيه واحمرار وجهه فأعاد الكرة مرتين

وثلاثا دون جدوى.

"هل هذا معقول؟ لم يبق إلا هذا.

لاحظ الرجل تشنجه فتدخل قائلاً:

— إن شاء الله خيرا يا سي فرج!

ربما... بل مؤكداً أن الشهرية ضاعت. مؤكداً أني...

ظهرت صورة والده مجدداً. "لا يكفي أن تكون متعلما يا

فرج.. كن ذئبا حتى لا تأكلك الذئاب".

"أولاد بلدنا"

كتابة الجدير إلى الأوطان أو فصل من السيرة الجامعية

* محمد البديوي

لهم المجال واحدا إثر آخر ليقوموا بأدوار البطولة في سير متنوعة لكنها متكاملة يوحدها الإطار الزمني والمكاني .

إنّ هذا العنوان "أولاد بلدنا" يذكرنا بواحد قريب منه جعله الشاعر أحمد فؤاد نجم عنواناً لمجموعته الشعرية "يعيش أهل بلدي" لكنّ عنوان المجموعة القصصية لعطية

عامر أعمق باعتبار أنّ الشاعر أحمد فؤاد نجم نسب البلد إلى ضمير المتكلم المفرد "بلدي" فكان البلد كلّ له بينما نسب عطية عامر البلد إلى المجموعة في ضمير المتكلم "بلدنا" وفي هذا التعبير نفي للذات الفرد واتحاد وذويان في المجموعة واشتراك مع الآخرين في هذا البلد. ومن غير أن نعرف تاريخ كتابة هذه النصوص القصصية نرجح أن تكون غربة المؤلّف في استكھولم سبباً واعياً أو غير واع لهذا الذوبان في المجموعة والاحتفاء بها والاشتراك معها في ملكية هذا البلد والانتماء إليه. ونلاحظ تواتر عبارة "بلدنا" عديد المرات كما جاء في قصة "عمدة بلدنا" فقد تواترت فيها عبارة العنوان ستّ مرّات.

إنّ المعروف هو أنّ للكتابة السردية تقوم أساساً على التخيل والإيهام بالواقع لكنّ عطية عامر في هذه المجموعة سعى إلى الارتباط بالواقع ورغب في توثيق جملة من ذكريات الطفولة فهل استطاع أن يجعل كتابته توثيقية بكلّ تفاصيلها.

2. الشخصيات :

صحيح أنّ الشخصيات في النصوص السردية كائنات وهمية يصوغها الكاتب من خياله ويلبسها ما يريد من الصفات والمشاعر والأفكار والمواقف وقد يستند في

عرف الناس الدكتور عطية عامر أستاذاً جامعياً وباحثاً أكاديمياً في عدد من الجامعات العربية أكثر مما عرفوه كاتباً قصصياً، وتشهد على ذلك عديد الدراسات المنشورة في مختلف الميادين الأدبية واللغوية بالمقارنة مع روايته "حسونة الكبير" و"عصفور من الريف" (1).

ولعل الإبداع الشعري والقصصي هو السبيل الأقرب إلى كشف ذات الإنسان وانفعالاته المختلفة. وفي هذا السياق تأتي المجموعة القصصية "أولاد بلدنا" بعد أن أقام الكاتب فترة طويلة في السويد إفاق فيها من صقيع الشمال والغربة عن الوطن ما يجعل كل كتابة عن الوطن مفعمة بالحنين.

ويأتي صدور "أولاد بلدنا" عن دار المعارف للطباعة والنشر بسوسة (تونس) سنة 2003 إضافة محمودة إلى رصيد الأدب الحديث عامة وإلى تجربة عطية عامر خاصة. وحين نتأمل هذه المجموعة ندرك أنها تحتوي على جملة من الخصائص المميزة تجعل التعامل النقدي معها طريفاً وممتعاً ويتجلّى ذلك في جملة من المداخل السردية من بينها :

1. العنوان :

جاء العنوان بسيطاً في تركيبه عميقاً في دلالاته. إنه لا يعدو أن يكون مركباً بالإضافة لكنّه يحمل من الحبّ للبلد والأهل ما يحمل، إنّه على بساطته يشي بالإطار المكاني والزمني وبالشخصيات التي ستقوم عليها قصص المجموعة. فالمكان هو بلد الكاتب والزمان زمانه وهو شاهد عليه أو على جانب كبير من حياته حين كان في البلد أمّا الشخصيات فهم أولاد البلد دون غيره ممن يفسح

ما جاء في قصة "مفتي الدماء" التي لا تذكر غير اسمه. "السيد":

* أرسل الوالد ابنه السيد إلى كتاب الشيخ دسوقي لحفظ القرآن وتعلم القراءة والكتابة وقضى فيه سنوات مكنته من حفظ القرآن وتعلم الأبجدية ثم قرّر الوالد أن يهبه إلى الأزهر ليصبح مجاوراً فيه ... ص 140.

ويواصل الراوي متابعة مسيرة السيد ليركز على انتمائه لبعض الجماعات الدينية "جماعة أهل السنة" : جلس السيد أمام الشيخ وأخذ ينصت في شدة إلى قوله وما كاد الشيخ ينتهي من حديثه حتى طلب السيد منه أن يقبله كعضو في هذه الجماعة وأن يزيه كمرشد ينشر دعوتها، فرحب به الشيخ كعضو ومرشد... ص 142. ويتابع الراوي مسيرة السيد وتحولها من هذه الجماعة إلى جماعة الإخوان المسلمين مبزاً من خلال هذا السرد استنكاره لعمل السيد :

* ويبدو أن انضمامه إلى هذه الجماعة ولد في نفسه لونا من الرغبة في الحصول على الشهرة فسمي إلى جماعة الإخوان المسلمين ليصبح عضواً فيها وأكثر من صراخه في كل اجتماع يحضره ولم يمض وقت طويل حتى أصبح مفتياً لتنظيمها السري وكانت مهمة هذا التنظيم القيام بعمليات الاغتيال السياسي. ص 143.

وقد نتساءل لماذا لم يوضح عليه عامه هوية هذا السيد بالإسم واللقب مع أن الأحداث التي أشار إليها من اغتيال النقراشي تفصح رغبته في تهميش هذه الشخصية التي تبدو على الأغلب شخصية "سيد قطب" المعروف بانتمائه إلى حركة الإخوان المسلمين ، وقد يعود الأمر إلى أسباب ايدولوجية ندرتها من خلال التعابير والأوصاف المرتبطة بالشخصية إضافة إلى المواقف الأخرى التي فيها رفض للفكر الديني وما يسببه من تعطيل لحركة التطور الفكري والإجتماعي حسب رأي الكاتب.

ومن الشخصيات الأخرى العامة عدد من الشخصيات النسائية جمعها في قسم آخر سماه "ملكة النساء" :

* كانت زينب طويلة رشيقة القوام نحيلة الجسم مستطيلة الوجه ... كانت زينب تعلم جيداً هذا الجمال الذي تحمله كما تعرف أنها نجحت في ترويض جسدها ترويضاً كاملاً حتى أصبح يتجاوب مع ما يطلبه منه من حركة لأهية تصرع الرجال ومن اهتزاز رقيق يكثر العاشقين ويغزو القلوب... ص 91.

عمله إلى مرجعية اجتماعية أو ثقافية لأنه لا وجود لكتابة من فراغ أو من ذاكرة بضاء.

قد يتوهم القارئ منذ القصة الأولى "أستاذ الجيل" أن محمد أفندي رسلان شخصية قصصية لا غير نجد شبيهاً لها في كثير من الدمن والقرى التي تشترك مع قرية "أسطنها" في طموحاته التربوية ورسالته التعليمية. لكن عندما نتذكر الإهداء ندرك أن هذه الشخصية تاريخية : إلى روح أستاذ الجيل وأستاذي الأول محمد رسلان تكريماً لذكراه واعترافاً بفضلته في بعث نهضة تعليمية جديدة في قرية أسطنها (ص5).

وحتى إن بدت كل قصة منفصلة عن البقية بموضوعها فإن عدداً من الشخصيات يتواتر ذكرهم في أكثر من نص مثل أصحاب الكتابيب الشيخ أحمد المتولي (ورد مراراً في القصة الأولى ويذكره الكاتب في قصة "الفرسان الثلاثة" ص 50 وفي قصة "أبو حنفي" ص. 82) والشيخ الدسوقي (ورد ص. 8 في القصة الأولى وص 28 في قصة "سيكون هدية للعلم" وص 140 في قصة "مفتي الدماء" إضافة إلى المرات العديدة في قصة "ثاني الزواج بلا تشتهي السفن" ص 161).

وقد نجد شخصيات أخرى حاضرة بأسماؤها الكاملة أو بالإسم الشخصي والوظيفة التي تجعل صاحبها معروفاً في ذلك المكان والزمان أو باللقب الذي قد يلصق به مثل :

* العمدة : كان العمدة أكبر أربع أولاد أنجبهم المعلم بشر تاجر القطن. ص. 70

* شيخ البلد : كان شيخ البلد محمود... ص. 77

* الشاويش عزوز : كان الشاويش عزوز أقدر شرطى في مركز شرطة الحسينية مشهوراً في مراكز شرطة القاهرة كلها يعرفه الرؤساء ويحترمه الزملاء ... خرج الشاويش عزوز إلى التقاعد وعاد إلى قريته ص. 88, 87.

* معيكة : كان محمد أحد ابنين للأسطى يحيى الخياط وقد حاول الأب أن يعلم محمداً صنعة الخياطة... ص 123.

وإذا كان حظ هذه الشخصيات من التعريف وفيرا خصوصاً إذا أضفنا إليها جملة الأوصاف المادية والأحداث المرتبطة بها فإن شخصيات أخرى ظلت غائمة أو هكذا أراد لها الكاتب أن تكون رغم حضورها الذي يتجاوز القرية ليشمل القاهرة ويرتبط بأحداث تاريخية مثل

على شهادة متوسطة بعد قليل من السنوات ثم عادوا إلى قراهم ليعملوا مدرّسين فيها... إلخ (ص 118).

* اختار نصر لبيبة زوجة له ولم تكن لبيبة من قريته وإنما بحث عنها في قرية مجاورة. ص 145.

إن شخصيات "أولاد بلدنا" وإن تردّت بين الوضوح والمرجعية التاريخية فإنها بدت واقعية إلى حد كبير لأنها كانت منتقاة من بين كل سكان البلدة لتمثل مختلف جوانب الحياة العلمية والدينية والاقتصادية والاجتماعية والأخلاقية، وكل شخصية مثلت نموذجاً بذاته عالج من خلالها عطية عامر جملة من قضايا التخلف التي طبعته الحياة المصرية في النصف الأول من القرن العشرين، فتجد في هذه القصص شخصيات تقيّة وأخرى منافقة وتجد المثقف والمتكبر والمتواضع والمرابي والغني والفقير والإقطاعي والموظف والمدرس والبطال والمستعتر... إلى غير ذلك من النماذج البشرية.

ومن العناصر التي ساهمت في واقعية هذه الشخصيات أنها منزكة في إطار مكاني وزماني يعطيها شريحة وجودية ولا يجعلها شخصيات غريبة أو ناشازا في هذا السياق التاريخي.

3. الإطار المكاني :

يحمل المكان في المجموعة القصصية أكثر من دلالة لأنه الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصيات ويترجم واقعيته وهو أيضاً حامل لمعاني أخرى ما دام السارد قد ركّز عليه دون فضاءات أخرى.

وتدور أغلب أحداث "أولاد بلدنا" في قرية "أسطنها" والغالب أنها قرية عطية عامر وذلك واضح بصريح العبارة من الإهداء : "إلى روح أستاذ الجيل وأستاذي الأول محمد رسلان تكريماً لذكراه، واعترافاً بفضلته في بعث نهضة تعليمية جديدة في قرية أسطنها" (ص 5). وفي القصة الأولى التي تتحدث عن أستاذ الجيل محمد رسلان تحديد لموقع القرية :

* ترك محمد أفندي رسلان كما كان يسميه الناس في قريته عمله كمعلم في إحدى المدارس الأهلية في القاهرة وعاد إلى قرية أسطنها في قلب المنوفية... ص 7.

والطريف هو أنّ عطية عامر ركّز على الشخصيات النسائية القوية ممن لهنّ سيطرة على أزواجهن كقصّة لبيبة وزوجها نصر والتي لا تتردّد في تعنيفه وتوجيه اللكمات له أمام الناس إضافة إلى امتلاك كل سلطة في المنزل. أمّا الحاج فتوح وفتحية فتقول عنه القصة :

* أصبح فتوح يحسّ في أول الأمر بلون من الحذر في معاملته لفتحية وتطور هذا الحذر مع الأيام إلى شعور بالضعف أدّى به إلى الخوف من فتحية وكانت النتيجة أن تركها تتخذ القرار كما تريد وما عليه إلا الطاعة الكاملة. ص 147، وفتحية لا تكاد تختلف عن لبيبة في تعنيفها زوجها :

* وقد يصل بها الحال إلى إمساكه في عنف ورفعها في الهواء ثمّ إلقائه على الأرض صارخة غاضبة قائلة : بتقول إيه يا فتوح؟ بتقول إيه يا مغعوص ومن إمته لك رأي؟ أنا علمتك السكوت، إزاي تفتح بكك يا اللي ما انتش باين من الأرض والله لازم أربيك يا اللي لسانك أطول منك. ص 148

وهذه الصورة السلبية عن المرأة المتجبرة لا تخفي بطولة المرأة سواء كانت من خلال فضائل بائعة الفواكه في سبيل كسب لقمة العيش في مجتمع لا يرحم الضعفاء أو بطولة الأم في قصة "عصا موسى" <http://www.egyptbeta.Sakhr.com>

* إنّ الأمّ الريفية في ذلك الحين كانت تعيش للزوج والأبناء فإن تنكر لها الزوج فإنها تجد كل ما تحب وتهوى عند النفوس التي أنجبته وكرست كل حياتها لها.

إنّ هذه الأم الريفية كانت تعطي ولا تنتظر عطاء وتضحي ولا تطلب تضحية من أحد... ص 65.

وبالإضافة إلى هذه النماذج النسائية ذكر عطية عامر نماذج أخرى متكررة في جلّ القرى الشبيهة بقرية "أسطنها" :

* كان العم عزيز طويل القامة قوي البنية يخال في مشيته... نشأ عزيز في عائلة ثرية وكان يدعى دائماً ابن الأكابر... ص 103.

* لم يكن محمود في حقيقة الأمر مفتياً بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ولم يكن هو نفسه راضياً عن هذا اللقب وإنما أطلق سكان القرية لقب "مفتي القرية" لأنه يقوم بالإفتاء في القضايا الدينية دون علم حقيقي أو معرفة سليمة... (ص 117)... ومهما يكن من أمر فإنّ محموداً كان مثلاً لمجموعة من أصناف المتعلّمين حصلوا

* هذا يوم تاريخي في تاريخ أسطنتها لأن هذه المدرسة الجديدة تختلف عن الكتابات في كل شيء. ص 13.

وفي قصة “بائعة الفاكهة” تذكير بالقرية وموقعها :

* لم تترك وفاتها (بائعة الفاكهة) أثرا في نفوس رجال تلك القرية ولم تولد أسفا عند نساء العائلات الغنية ولكن الأسى كان شديدا في قلوب الفقيرات، ولهذا اجتمعن على أن ينصبن لها “ملكة الفقر” في هذه القرية القابعة في أعماق المنوفية. (ص 154).

ولمزيد من التأكيد على واقعية المكان ذكر المؤلف جملة من الأحياء والساحات مبثوثة في عدد من القصص ومن بينها : درب الحازمنة (ص 93) وميدان البكايرة (ص 151+51) ودرب الحوايرة (ص 110).

ومن أبرز الفضاءات التي تواترت في حديث عليّة عامر عن القرية نجد المدرسة والكتاتيب إضافة إلى جملة من العيادين التي سماها باسمائها.

3-1 : الكتابات : تواتر ذكرها عند المرات باعتبارها الفضاء التعليمي الأول في كل قرية يسعى الناس فيها إلى تعليم أبنائهم مبادئ اللغة وحفظ القرآن تمهيدا لانتقالهم إلى مدارس أخرى. وتواتر الحديث عن كتات الشيخ الدسوقي وكتاب الشيخ أحمد المتولي إضافة إلى كتاب الشيخ سابق وكتاب زاوية الصافي. وذكر هذه الفضاءات إضافة إلى حضوره في حياة الكثير من شخصيات القرية، فإنه لا يخلو من نقد لنظامه التربوي :

* كتاب الشيخ أحمد المتولي ذلك الذي اشتهرت “الفلقة” عنده كوسيلة من وسائل التدريس والتي كان الصبيان يرهبونها وينظرون على أنها آلة جهنمية صنعها إبليس لتعذيب الأبرياء من عباد الله ... ص 9.

وبالإضافة إلى نقد التفاصيل المادية في الكتاب كضيق المكان والجلوس على الحصير وما إلى ذلك من أجواء الكتابات تركز الوصف على الجانب التربوي والسلوكي للمشائخ :

* كان الصراع قويا وعنيفا بين كل هذه الكتابات وكان كل شيخ من مشائخها يزعم في إصرار وحده أنه يملك العلم “اللاذوني” وحده وأن الآخرين لا يستطيعون الوصول إلى مستواه. ص 9.

* ...حول الشيخ دسوقي اهتمامه إلى العريف مرة وإلى الصبيان مرات وكان صوت سيدنا يرتفع وينخفض كلما سأل أو أصدر أمرا، وكان يملكه الغضب من وقت لآخر فيسب ويلعن وتنساب الكلمات الجارحة دون حرج أو خجل. فوجئ الصبي بهذه الأوضاع الجديدة بالنسبة إليه ... ص 30.

2-3 : المدرسة : جاء الحديث عن المدرسة باعتبارها فتحا في تاريخ القرية.

فبالإضافة إلى الجانب التربوي وما فيه من مواد جديّة وعلوم ومعارف تساهم في تأهيل التلاميذ لاجتياز أبرز الامتحانات والدخول إلى أحسن المعاهد في القاهرة فإن الجانب المادي لا يخلو من أهمية فجاء وصفه مفعما بكثير من الأريحية :

* كان مقرّ المدرسة يقع في الناحية الغربية من القرية يبعد عن بيوتها بعض البعد وتحيطه الحقول الخضراء الشاسعة الهادئة قريبا من قناة حية بمياهها الجارية الدافئة... ص 11

* أخذ أبو الألباب يسرد في حماس أحداث اليوم الأول في “مدرسة الحكومة” ضاغطا على كلمة الحكومة في شدة حيث يجلس كل تلميذ على كرسيّ كانه ملك على عرش الملك وأمامه درج له غطاء يفتح ويغلق مؤكدا في جد أن الحكومة تهدف بهذا النظام الجديد إلى فتح نفس التلاميذ للتعليم، مشيرا في حسرة إلى كتاب سيدنا الذي يجلس فيه الجميع على حصيرة بالية أكل عليها الدهر وشرب... ص 51 ومن شأن هذا الإهتمام بالمدرسة وما تحمله من قيم جديدة أن يعلم الطفل قيم حبّ العلم والمعرفة إضافة إلى قيم المساواة والعدالة التي تحققها المدرسة وهي توزع الأدوات المدرسية وأشياء أخرى بالتساوي :

* ... خصّص اليوم كله لتوزيع الكتب والكراريس المدرسية و “الوان الإبتزاز” والأقلام على الصبيان كلهم في مساواة كاملة دون تفریق أو تمييز وهو أمر لم يعهده في الكتابات لأن سيدنا كان يحابي أولاد العمدة ومشايخ البلد بهذه الشيء أو ذاك، وكان الصبيان يحسون بلون من الألم لهذا التصرف ويرون فيه لونا من الظلم... ص 14.

3-3 : النادي : وغير بعيد عن عالم المدرسة تحدث المؤلف عن فضاء جديد تحقق في القرية مع انتشار التعليم وهو “نادي أسطنتها” وقد أسسه بعض تلامذة محمد

الطعام ... وليس من شك في أنهم رسموا للأجيال القادمة في هذه القرية الخطة المثالية التي يحسن اتباعها في المستقبل . ص. 59

3-4 : الأزهري : مثل الأزهري المؤسسة التربوية البارزة الحاضرة في أذهان الناس من رجال القرية . فكان طموح المرء أن ينجح ابنه ليصبح طالباً في الأزهري ويكون عالماً . ولم يرد وصف للأزهري من الداخل إلا في حالات نادرة وهو وصف سطحي في الغالب وحضر الأزهري اسماً أكثر مما حضر فضاء للأحداث . ومن خلال حديث عطية عامر نفهم أن الأزهري ساهم في تكريس ثقافة تقليدية أو فكر مناخا ملائماً لعدد من الحركات المتسرة بالدين والتي تريد تحقيق مكاسب سياسية كما في قصة " مفتي الدماء " .

* نجح محمد - على كل حال - في امتحان القبول في الأزهري . وأضحى مجاوراً في أحد أروقته بالقاهرة ... بدأ حياته الدراسية في مواظبة وجد يتنقل في رحاب الجامع الأزهري من شيخ إلى آخر ... أمضى عامه الأول بين المسكن والأزهري ... ص. 32

* ... سالت حياة محمد في الأزهري على هذا المنوال عدة سنوات (ص. 32)

* كان يرى أن العلم الأزهري التقليدي القديم لا يكفي وحده لبناء ثقافة كاملة وإنما يجب إفساح المجال للثقافة الجديدة والبحث عن المعرفة الإنسانية في كل زمان ومكان . ص. 33

* قرّر الوالد أن يهبه إلى الأزهري ليصبح مجاوراً فيه . ص. 140.

* ... وما كاد الشيخ ينتهي من حديثه حتى طلب السيد منه أن يقبله كعضو في هذه الجماعة وأن يزيكه كمرشد ينشر دعوتها . فرحب به الشيخ كعضو ومرشد وأكد أن الجماعة تقوم بمنح المرشد جنيتها كل شهر .. إن الجنية هو الدافع وليس الدين ونشره ... ص. 143.

ولمزيد السخرية من التكوين الذي يلقاه طلبة الأزهري عطفاً عامراً على نموذج لم يحسن الأزهري تكوينه فتخرج متشبهاً بالحديث الفصيح في غير محله ومصرراً على التقعر في الكلام على طريقة النحويين فكان محل سخرية الجميع :

* كان يوماً مشهوداً في حياة عائلة عبد المعطي ذلك اليوم الذي غادر فيه عبد المعطي القرية متوجهاً نحو

رسلان، نتعمق عطية عامر بالفرسان الثلاثة. ومن وظائف هذا النادي أنه يقدم مجاناً خدمات جليلة في الميادين التربوية والاجتماعية . ومثل هذا العمل التطوعي جدير أن يخصه الكاتب بقصة تخلده نظراً لنبله وتغافنه في خدمة القرية وسكانها مجاناً، بكل ما في هذا التذكير من حنين إلى أيام كان فيها الجيل المثقف قائماً بدور حضاري كبير دون أن يسعى إلى غايات مادية أو سياسية. وحتى إن لم تكن القصة " الفرسان الثلاثة " تحمل خصائص القصة القصيرة فإنها تترجم حنين الكاتب لعهود خلت ورغبته في إحياء هذا السلوك الحضاري لأن هؤلاء الفرسان على حد تعبيره " أقاموا المعالم المرشدة لكل من سيحاول أن يتابع حركة تحرير الريف المصري من الجهل والفقير " .

وقبل الحديث عن نشاط النادي تابع عطية عامر النشأة الأولى لفكرته وبداية تطبيقها بعد أن استرجع العلاقات القديمة بين هؤلاء الفرسان منذ زمن الدراسة الأولى في الكتاب ثم في مدرسة الحكومة. ولا يخفى على القارئ احتفال الكاتب بهذا الفضاء لهذا عمل على وصفه بدقة على غير عادته في التعامل مع أمكنة الأحداث :

* انتهى بهم الأمر إلى الاتفاق على أن الوقت حان للعمل على إنشاء لون من التنظيم يطلق عليه اسم نادي أسطهنبا . ثم جاء الغد وتم جمع عدد كبير من مثقفي هذه القرية وجرت مناقشة الفكرة وانتهت بإعلان إنشاء هذا النادي . ولم تمض سوى بعض الأيام حتى عثر على منزل مناسب يضم عدداً كافياً من الغرف وصالة واسعة في وسطه وساحة أمامه ... ص. 57.

* بدأت حملة لجمع التبرعات العالية لشراء أثاث من الكراسي والمناضد ومنضدة كبيرة خاصة بلعب تنس الطاولة . وقام الجمع بتنظيم سلسلة من المحاضرات في العلوم البحتة مثل الذرة وفي اللغة والأدب والقانون ... وبدأ في نشاط أكبر وأعظم وهو القيام بإنشاء مدرسة ليلية تقوم بالتدريس للفتيان والفتيات من أولئك الذين انتقلوا عن متابعة الدراسة في المدارس .. وتحلوا مؤسسو النادي . بالقيام بالتدريس ... ص. 57.

* كان يوماً مشهوداً ذلك الذي بدأ فيه أعضاء النادي في شراء قطع من القماش وكمية من اللحم والأرز ثم إعداد الطعام لفرقاء القرية وأقرب الفقراء من أطفال ونساء ورجال إلى مقر النادي وهناك تم توزيع الأقمشة وقدم

ملائما لعدد الأمراض الفتاكَة في ذلك الوقت كالسبل وغالبا ما لا تكون بعيدة عن الأزهر:

* تحدث محمد مع أبيه في مسألة السكن وأخبره أنه في حاجة إلى الانتقال إلى مسكن جديد يتسع له هو وزوجته فوافق الأب بشرط أن يكون الإيجار رخيصا. ص 33.

* توغل محمد وأبوه في حارة شديدة الضيق شديدة القذارة فوعت عينا الأب على بيت قديم كُتِبَ فُطِبَ من محمد التوقف قليلا وأخذ يتطلع إلى جدران هذا البيت ثم قال لمحمد إنه يرى أن هذا البيت "العريق" هو أفضل مكان لمحمد وزوجته إذا كانت قيمة الإيجار مناسبة. ولما حاول محمد إقناع الأب بأن هذا البيت شديد القدم يوشك على الإتهيار كما أن السكن فيه مضر للصحة يولد الكآبة في النفس ردّ الوالد: "إنّي أعرف الحياة أكثر منك... ص 34.

* كان هذا المسكن لا يزيد عن حجرتين ضيقتين في الطابق الأول ولكل حجرة نافذة شديدة الضيق لا تسمح لأشعة الشمس بالدخول إن قدر لهذه الأشعة النجاح في التعصق إلى هذا الطابق الملتصق بالأرض في حدة كانه يجاول أن يغوص فيها خجلا من تلك القذارة التي تحيطه ومن تلك الرائحة التي تملأ الأنف وتثير الاشمئزاز والغضب ... ص 35.

إنّ وصف هذا المنزل والتركيز عليه يحمل إدانة صريحة للأب البخيل الذي أراد أن يهب ابنه للعلم ويحميه من مباهج المدينة، فوهبه للموت، فالحياة الحديثة افتقرت رفضا لهذه الفضاءات البائسة باعتبارها مصدرا للكثير من الأمراض وعائقا أما تنشئة جيل سليم في فكره وجسمه.

3-6: المدينة: مثلت مدينة القاهرة نقطة التقابل مع القرية فهي موطن العلم والسياسة والحضارة، ولا سبيل إلى الوصول إليها إلا بالتعليم والنجاح في الذهاب إلى الأزهر أو إحدى مدارس تكوين المعلمين وتبقى القاهرة هي العاصمة الحاضرة في أذهان الجميع ويتواتر ذكرها في أغلب القصص:

* نجح في امتحان القبول بالأزهر وأضحى مجاورا في أحد أروقتة في القاهرة. ص 32.

* أكمل الفرسان الثلاثة دراستهم في مدرسة القرية وانتقلوا إلى القاهرة لمتابعة التعلّم فيها. ص 53.

القاهرة... وجد عبد المعطي نفسه يسكن مع مجموعة من طلاب الأزهر الذين قدموا من قريته ولقي منهم مساعدة في الالتحاق بالأزهر... ص 165.

* ... وسار عبد المعطي وراء النعش وأخذ يبكي أباه في حزن قائم ولما بدأ يردد: تأتي الرياح - يا أبي - بما لا تشتهي السفن - نظر إليه المشيعون في عجب ودهشة ولكنّ دهشتهم تحولت إلى ضحكات ساخرة عندما أضاف في صوت عال: توفي رواية أخرى: بما لا يشتهي السفن... ص 168.

3-5: فضاءات السكن: مثلت المساكن جزءا من الفضاءات التي تحركت فيها الشخصيات ولكن بالرغم من أنّ أغلب الأحداث تقع في القرية فلم يصور الكاتب منازل القوم فيها فلم يفصل غير منازل الفقراء التي من شأنها أن تدن المجتمع الإقطاعي الذي كان مسيطرا على الحياة الإجتماعية والإقتصادية زمن الأحداث، أما منازل العدة وشيخ البلد وغيرهما من الأعيان أو متوسطي الحال فلم نعرف تفاصيل كثيرة عن حياتهم الدخيلة ولعلّه من المسكوت عنه وتقف معرفتنا بالشخصيات في حياتها العامة عند الفقراء والهامشيين الذين لا يكادون يملكون بيووتا كبقية السكان:

* اختارت بائعة الفاكهة نعمة مكانا في ميدان البكايرة، ولم يكن هذا المكان لبيع الفاكهة فقط وإنما كان في حقيقة الأمر مساحة لا تزيد عن عدة أمتار تعرض فيها فاكهة الموسم التي تقوم ببيعها وتضع ما تملكه في فراش بسيط ومن وعاء تطهى فيه طعامها فإذا أقبل الليل استلقت على فراشها للنوم حتّى يصبح الصباح ويأخذ الفلاحون في الاتجاه إلى حقولهم... ولم يجد الأخ مسكنا إلا بجوار أخته في هذا الركن من ميدان البكايرة، ص 151.

* كانت تكسو هذا الزقاق كآبة حزينة تولد اشمئزازا في نفوس الزائرين ولا يحس سكانه من الفقراء شيئا من هذا وذلك لأنهم لم يعرفوا سوى الكآبة الحزينة في زقاقهم الذي تغطي أرضه الأتربة الكثيفة وتملأ جوانبه رائحة ننته نتعب من القذارة المتراكمة في كلّ ناحية من نواحيه ... ص 156.

وفي الحديث عن القاهرة ركز عطية عامر على المساكن البائسة الضيقة التي تكثر فيها الرطوبة وتكون مناخا

مظهر، المعقدة بالنسبة لصبي لم يعرف في حياته سوى تلك القرية الصغير القابعة في أعماق الريف، ص 165.

أما من لا يحتاجون إلى الذهاب إلى القاهرة فقد لا يسافرون إليها لأنها ترعيبهم :

* انتهى بهم الأمر إلى اتخاذ قرار بعدم الذهاب إلى القاهرة لأنها بعيدة جداً وليس لديهم المال الكافي لشراء تذكار السفر. إنهم لم يغادروا قريتهم يوماً ما، ويرون أن هناك عالماً غريباً مخيفاً خارج حدود هذه القرية، ص 173.

وبالرغم من حجم القاهرة فإن عطية عامر لم يتوسع في وصفها وقد يعود الأمر إلى انحصار أفق الطلبة على الأزهر وما جاوره فلم يعد شوارع المدينة وأحياءها إلا في جزء من قصة مفتي الدماء لأن الأحداث متصلة بعالم السياسة وهو أوسع من جو الأزهر ومتصل خاصة بالنشاط السياسي للإخوان المسلمين، ولعل عطية عامر باحتفاله بالمكان على غير العادة أراد أن يجعل قصته هذه موقفة وأقرب ما تكون للقصة التسجيلية التي تتابع الأحداث بكل دقة لما للموضوع من أهمية فكرية وسياسية :

* في يوم جمعة خرج السيد من مسكنه متجها نحو الجامع الأزهر للقيام بأداء الصلاة فيه وبعد إتمامها قام بزيارة سيدنا الحسين ثم انحدر في شارع الأزهر لينحرف إلى اليسار إلى شارع الغورية ثم عبر شارع تحت الربع ليتابع سيره في شارع الخيمة... ص 141.

4. الإطار الزمني :

لم يكن للزمان حضور مكثف كالذي كان للمكان، وقد يعود الأمر إلى تنوع الفضاءات التي تتحرك فيها شخصيات القصص وتعددها ثم إن الزمن ليس منفصلاً عن الشخصية وقد تم تحديده في بداية المجموعة. ورغم هذا الحضور المتقلص يمكن الحديث عن زمن موضوعي وآخر قصصي.

1-4 : الزمن الموضوعي : يتعلق هذا الزمن بالحظة التاريخية التي يتحدث عنها الكاتب وينزل فيها أحداث قصصه، وقد ورد مرتين بشكل واضح في قصة "أستاذ الجيل" ومرة أخرى في قصة "مفتي الدماء".

* خرج الشاويش عزوز إلى التقاعد فترك القاهرة وعاد إلى قريته... ص 88

* قرر الوالد أن يهبه إلى الأزهر ليصبح مجاوراً فيه فتوجه مع ابنه إلى القاهرة وهما له مسكناتم مجموعة من أبناء القرية الذين يتابعون دراستهم في الأزهر... ص 140.

أما الاسكندرية ثاني المدن المصرية فقد ذكرت في قصتين "أبو حنفي" و"معيكة" وارتبطت بالوظيفة وبالعمل في شركة الأرتال :

* وجد الابن الثالث عملاً في ترام الاسكندرية عندما بلغ العشرين من عمره ص 81.

* أتم أبو حنفي دراسته في الكتاب وانتقل إلى مدرسة القرية الأولية لمتابعة الدراسة وتركها بعد سنوات أربع ليتلحق بمدرسة تحضيرية المعلمين في القاهرة ثم أختيرا مدرسة دار العلوم ليتخرج منها معلماً للغة العربية ولم يكن من الصعب له بعد ذلك أن يصبح معلماً للعربية في مدرسة ابتدائية في الإسكندرية. ص 82.

* صمم الأسطى يحيى عندما بلغ محمد العشرين على إجباره على السفر إلى الإسكندرية للبحث عن عمل في شركة الترام... إلخ. ص 124.

وبقدر ما تقتزن المدينة بالعلم وبالوظيفة فإنها مخيفة تضيق فيها الشخصية ولا تشعر بنفس القيمة التي تجدها في القرية :

* ولما كان أبو حنفي لا يحفل به أحد إن سار في شوارع الاسكندرية لأن المدينة تحتوي على عدد كبير من أمثاله من معلمي المدارس الابتدائية فإنه كرس كل مجهوده في قريته عندما يحضر إليها لقضاء العطلة الصيفية فهناك يزين نفسه ويرتدي جلبابه الأبيض، ويمسح رأسه ويديه بالعمود... ص 83.

وتبقى المدينة دوماً مخيفة فطلبة القرية الواحدة يسافرون معاً ويتجاورون في السكن ويرعى القديم الجديد إلى أن يصبح عارفاً بالمدينة :

* ... العادة جرت على أن يسافر الطلاب الجدد مع القدماى إلى القاهرة حتى يستمتعوا بكل مساعدة وتوجيه وحماية وأن يشعروا أنهم ليسوا في عزلة في هذه البيئة القاهرية الجديدة في كل شيء، الصاخبة في كل

النصّ يتمثل في التنديد بأعمال جماعة الإخوان المسلمين وتواطؤ من أفتى بجوار. إمداد دم وزير الداخلية محمود فهمي النقراشي وقد كان الحادث وقع في 12.18.1948 ومن شأن هذا التاريخ أن يحدد الفترة التي دارت فيها أحداث هذه القصص. وإذا لم يهتمّ عطية عامر بذكر التاريخ في أغلب القصص فلائها أحداث متشابهة كشخصياتها تتكرر في أكثر من زمان وأكثر من مكان.

2.4: الزمن القصصي : يعني بهذا الزمن ما اتصل بجملة من الأحداث صغيرة كانت أم كبيرة. وما يلتفت انتباه القارئ وتواتر ما يدلّ على كثرة الفراغ الذي يعيشه أبطال هذه القصص وخاصة في فترة العطل المدرسية ولا سيما العطلة الصيفية ولعل الأمر يكشف رغبة المؤلف في التنديد بالفراغ الذي يملأ حياة الشخصيات وغياب المؤسسات التي من شأنها أن تمكّن الشباب من الاستفادة من هذا الوقت المهدور :

* وكان الصيف يأتي معه بالفراغ والتفرغ... ص 53
* ومهما يكن من شيء فقد ملأ عزيز أوقات فراغه وكانت طويلة... ص 104.

* وكان يملأ وقت فراغه وكان طويلاً بالجلوس على كرسي أمام منزله... ص 126.

* كان يحلو لراشد أن يعود إلى القرية لقضاء العطلة الصيفية ولما كان وقت الفراغ طويلاً كان يملأ هذا الفراغ بالقراءة... ص 136.

ومن التفاصيل التي تتصل بالزمن يذكر القارئ أن الحياة في هذه القرية لم تدخل بعد إيقاع العصر فليس هناك أي حديث عن التوقيت الإداري وتفصيله بالساعات فلم يرد إلّا الوقت المتصل بمواعيد الصلاة :

* كانت هذه التظاهرة تأخذ صورتها الواضحة عندما ينتهي أبو شعيب من صلاة العصر كلّ يوم. ص 62

* ومهما يكن من أمر فإنّ الشاويش عزوز كان له بعض الهوايات في حياته الريفية، فأمّا الأولى فهي لعب الطاولة مع بعض المقرّبين إليه كلّ يوم بعد صلاة العصر ... ويستمرّ حتى يؤذن المؤذن في زاوية الصافي داعياً لصلاة المغرب. ص. 88

* طلب من محمد في كلمات خافتة الحضور إلى منزله

ففي الحالة الأولى فقد كانت في بداية القصة عندما نزل محمد رسلان في إطاره التاريخي :

* عاد إلى قرية أسطنها في قلب المنوفية لأنه أصبح يؤمن أن الإصلاح الذي تحتاجه مصر في مطلع القرن العشرين هو إصلاح ذاتي فردي عن طريق العلم و المعرفة. ص. 7.

أمّا الحدث التاريخي الذي دونه بكلّ دقّة لما له من أهمية في تاريخ البلد وتاريخ الشخصيات فهو وفاة سعد زغلول مؤسس حزب الوفد :

* وذات يوم من أيام الصيف الشديد الحرارة وقع فاجع في 24 أغسطس 1927 اهتزّت له مصر كلّها من الشمال إلى الجنوب ووصلت الهزة العنيفة أيضاً إلى قرية أسطنها عندما أعلن النادي وفاة الزعيم سعد زغلول. ص 19.

فهذا التاريخ الدقيق يضع أغلب أحداث القصة في إطارها التاريخي وينزكها في النصف الأول من القرن العشرين، رغم ما قد يبدو من غياب العلاقة بين مختلف أبطال القصص. وربما كان الراوي هو الخيط الخفي الرابط بين مختلف الشخصيات ولعلّ الراوي هو المؤلف نفسه وإن حاول أن يتخفى فلا نجده قاعلاً في الأحداث ولم يجعل القصص سيرة ذاتيّة بل لعلها سيرة لمجموعة من الناس وحدهم مكان وزمان وربط بينهم راو خفيّ.

أمّا التاريخ الثالث الذي ورد ذكره في المجموعة فهو حادث اغتيال وزير الداخلية النقراشي باشا :

* دخلت جماعة الإخوان المسلمين في صراع سياسي مع الحكومة وأعطت الحكومة السلطة الكاملة للنقراشي وزير الداخلية لمطاردة هذه الجماعة والتكيل بأعضائها في عنف وقسوة ودفع هذا الموقف الجماعة إلى إصدار حكم باغتيال النقراشي، وكلفت التنظيم السريّ بتنفيذه ورأى هذا التنظيم أنه في حاجة إلى فتوى دينية تبيح القيام بهذا الاغتيال وهنا طلبت من السيد إسماعيل فتوى دينيّة تبيح اغتيال وزير الداخلية.... وكلفت التنظيم أحد أعضائه بتنفيذ هذا الأمر وقام الضابط بإطلاق الرصاص على الوزير داخل الوزارة وقتل الوزير وتمّ إلقاء القبض على قاتله (ص 143، 144).

ولئن لم يذكر عطية عامر التاريخ فلاّن شغله في هذا

وأستبطن الراوي نفوس الشخصيات ليكشفها من الداخل ويندّد بالموقف الذي أخذه السكان من وفاة بائعة الفاكهة المعمدة :

* طلال مرض نعمة ولم تكن تستطيع الذهاب إلى طبيب القرية لأنها لا تملك المال الذي يطلبه ولا يمكن لها دفع ثمن الدواء. وطحنها المرض حتى اختطفها الموت في شدة وقسوة. لم تترك وفاتها أثراً في نفوس رجال تلك القرية ولم تولد أسفا عند نساء العائلات الغنية ولكن الأسى كان شديداً في قلوب الفقيرات ولهذا أجمعن على أن ينصبّنها "ملكة الفقر" في هذه القرية القابعة في أعماق المنوفية (ص 154).

أمّا الوصف المادي فقد كان حاضرا بكثافة رغبة من الراوي في الاحتفاظ بأكثر ما يمكن من التفاصيل عن فترة زمنية قديمة وشخصيات واقعية تشدّد إليهم ذكريات الطفولة. ومن القصص التي قامت على الوصف المادي للشخصية وتوظيفه كأحسن ما يكون "مفتي الدماء" لأن فيها إدانة صريحة لمن يستغلون الدين لتحقيق مآرب شخصية. ونحن نسلّم لهم أنفسهم تكفير الناس واغتياهم حين تفرض المصلحة السياسية ذلك. لهذا كان الوصف وظيفيا منذ البداية فجاءت أوصاف الشخصية بشعة ومنفّرة :

* كان صاحبنا ممعنا في قصر القامة مغرقا في نحالة الجسم يحمل رأسا شديدة الصغر حتى تستطيع أن تتناسب مع القصر والنحالة. يميل لونه إلى شحوب مفرغ لأنه لا يمكن للناظر أن يتبين على وجه الحقيقة تلك المسحة الغامضة التي تخفي تحتها خليطا عجيبا من الألوان المتضاربة التي ليس من الاستطاعة الكشف عن ماهيتها الحقيقية. (ص. 139)

وهذا الوصف سينسجم مع جملة الأعمال المنفّرة التي تقوم بها الشخصية التي تبقى غامضة مستعصية على الفهم لأن الأفعال لم تكن منسجمة مع الأقوال. وظاهر الأشياء أن الرجل صاحب رسالة وقيم دينية تسعى إلى الإصلاح بينما الواقع أنه حسب ما رسمه عليه عامر صورة للنفاق واستغلال الفرص باسم الدين : "إن الجنية هو الدافع وليس الدين ونشره. والمال ولو كان قليلا يدفع بعض الناس إلى اصطناع التدين والترويج للدين" (ص. 142).

في الليلة المقبلة بعد صلاة العشاء. ص. 127.

* وفي يوم جمعة خرج السيد من مسكنه متجها نحو الجامع الأزهر للقيام بأداء الصلاة فيه وبعد إتمامها قام بزيارة مسجد الحسين، ص. 141.

* صاحب عبد العاطي بعض الرفاق في مسيرتهم اليومية على شاطئ القناة بعد صلاة العصر. ص. 167.

وتضبط أغلب التواريخ بالشهور دون تسميتها وبالأعوام. وغير بعيد عن مثل هذا التوقيت تضبط بعض المواعيد البارزة بالتواريخ الدينية أيضا :

* كانت هذه المظاهر تظهر بوضوح شديد في مولد النبي ومولد سيدي أبي العباس حامي الحرايرة ومولد السيد البدوي حامي طنطا والوجه البحري ... ص. 110.

ومن دون كل الأيام لم يرد ذكر يوم غير الجمعة والخميس - يقيم الذكر مساء الخميس - (ص. 25) بما يحمله من دلالة روحية تختلف عن بقية أيام الأسبوع.

5. خصائص السرد في "أولاد بلدنا" :

تقوم الكتابة السردية على جملة من الخصائص تميّزها عن بقية فنون الكتابة الأدبية الأخرى كالمقالة والخطبة. وتتركز هذه الخصائص إضافة إلى عناصر الزمان والمكان والشخصيات على حسن استغلال ما يعطي للنص أبعادا سردية كالوصف والحوار ومستويات اللغة المستعملة.

1-5 : الوصف :

يعتبر الدارسون الوصف من عناصر السرد الهامة لأنه يساعد على رسم الشخصية ونحت معالمها ويقدم من المعطيات ما لا يقدمه الحوار أو سرد الأفعال. وفي "أولاد بلدنا" حضر الوصف بنسب متفاوتة من قصة إلى أخرى. وقد يركز على وصف الحالة النفسية ليطعن القارئ من السيطرة على كل التفاصيل :

* عاد محمد إلى القاهرة حزينا كئيبا يحمل في جوانبه الكثير من الحسرة واللوعة. ولم تكن أمينة تفتح الباب له حتى أزعجها ما يكسو وجهه من قناع قائم فعرفت إنه فشل في إقناع الوالد. (ص. 41).

وفي "بائعة الفاكهة" غلب سرد الأفعال على الوصف

زوجها الذي لا يقوى على مواجهتها:

* التناسب بينهما لم يكن من السهل قبوله والتسليم به فهو قصير القامة بينما هي أكثر منه طولاً وهو نحيل الجسم بينما هي على العكس منه تميل إلى السمنة وتبدو عليها مظاهر القوة... وذات يوم عندما حدث نزاع بينه وبينها ولما أصرّ على موقفه أمسكتة الزوجة بعنف وأخذت تكيل له اللكمات والصفعات ولما حاول المقاومة اشتد غضبها وكثر سبها ثم سحبتها إلى الشارع حتى يرى المارة كيف تعامله، ويعرف سكان الحي مقدار ضعفه وأنها هي وحدها تملك كل سلطة في هذا المنزل. ص 145-146.

ولو عدّنا مواضع الوصف لضاق المجال عن ذكرها خصوصاً عندما يتعلق الأمر بأحداث طريفة مازالت تسكن الذاكرة.

2.5: الحوار :

يعتبر الحوار من أهم مقومات الكتابة القصصية، فهو يضيف على النص حيوية تساهم في كسر رتابة السرد وتجعل الشخصيات نابضة بالحياة تنطق بنفسها وتعبر عن وجودها. والحوار يساهم في إضاءة الشخصية من خلال عملية كشف مواقف الشخصية وآرائها وما يختلج بداخلها بعيداً عن وصاية الراوي. لهذا اكتسب الحوار مكانة أساسية في كل الكتابات السردية سواء كان حواراً مباشراً بين الشخصيات أو غير مباشر أو حواراً باطنياً تتجلى فيه الشخصية وتكشف عن بواطنها بطريقة غير ضمنية.

وفي مجموعة عطية عامر "أولاد بلدنا" كان السرد غالباً على الحوار وقد يعود السبب إلى أن المؤلف لم يكن يرغب في صياغة نصوص قصصية باتم معنى الكلمة بقدر ما كان يرغب في توثيق جملة من الأحداث في أسلوب سردي بعيداً عن مقومات السرد التقليدي. وقد يكون سعى المؤلف إلى تعويض الحوار بجملة من المقاطع الكلامية لعبت دوراً مهماً في الكشف عن عدد من الشخصيات.

ومن القصص التي احتوت جملة من الأقوال ولعبت دوراً وظيفياً قصة: "أستاذ الجيل" فقد جاء فيها وصف المظاهرة التي قامت في قرية "أسطنها" بمناسبة وفاة سعد زغلول:

وتأتي الأوصاف اللاحقة بالبنية الجسدية جزءاً من الديكور اللازم للقيام بالدور الجديد:

* ولم يأت الغد حتى ترك السيد لحيته تطول في حرية وحلق شاربه وقصّر من ثيابه ووضع عمامة على رأسه وكسا وجهه بمسحة من التفاف الديني وجعل كل صلاة في المسجد تمتد ربع ساعة يدل أن كانت لا تزيد على دقيقتين أو أقل في بعض الأحيان. (ص 142)..

وفي قصة "شيخ البلد" حضر الوصف منذ البداية لتقديم الشخصية الرئيسية تقديمًا كاريكاتورياً وكأنه يسعى إلى تغيير القارئ من شيخ البلد نظراً لأفعاله الشنيعة:

* كان شيخ البلد محمود طويل القامة يميل جسمه إلى السمنة يحمل وجهاً مستديراً ورأساً ضخمة وفما ضخماً يعطوه شارب كثيف الشعر، وترك لحيته تطول قليلاً وكان يضع على رأسه عمامة غير منسقة ويرتدي جلباباً مغرقاً في الطول والسعة... كان محمود يسفّ الكرم ويفتخر بالبخل أو الحرص كما يسميه ويحتقر العمل ولا يدخل من ملاقة السنة الناس له بالحديث (ص 77).

وقد يأتي الوصف حاملاً دلالات توثيقية ويعزز رغبة الراوي في تقريب الصورة من الأذهان حتى لا تبقى صورة الشخصية غامضة خصوصاً وأفعال هذه الشخصية إيجابية كما في قصة "الفرسان الثلاثة" التي تمثل احتفاء بعدد من جنود الخفاء فجاءت أوصافهم المادية تشرح النفس قبل أن يأتي ذكر أفعالهم وقد نعتهم بعدد من الكنى التي تحمل صفات إيجابية هي نفسها صفاتهم في الواقع:

* أبو الألباب كان اسم الأول وأبو الحسن كان اسماً للثاني وأبو العطاء كان اسماً للثالث. كان الأول متوسط الطول مستطيل الوجه أبيض البشرة أسود الشعر والعينين نحيل الجسم، أما الثاني فكان قصير القامة مستدير الوجه يشبه الأول في بياض البشرة وسواد الشعر والعينين ولكنه يتميز عنه باتساع العينين والفم وغلظ الشفتين، أما الثالث فكان أطول منهما قاماً واستطالة وجه نحيل الجسم بشرته بيضاء أسود العينين فاحم سواد الشعر... ص 49.

ومن المظاهر الأخرى التي يخدم فيها الوصف المادي جملة أفعال الشخصية ما جاء من تقابل بين الرجل وزوجته في قصة "لبية" فالمرأة متجبرة متسلطة على

عصيانه لأوامره ولو كان في ذلك هلاكه :

* اقترب منه سائلا في حسرة : ماذا بك يا بني؟ فرد محمد في صوت خافت تهزه الكحة : كما ترى يا أبي.

فسأله الأب في صوت تخنقه العبرات أي مرض أصابك؟ فرد الابن في عرشة : علم ذلك عند الله يا أبي.

فقال الأب : سأقوم بإحضار طبيب بأسرع ما يمكن... إلخ (ص4342).

وتجد مقطعا حواريا آخر في قصة : "عمدة بلدنا" لأنها تقوم في جانب منها على التحقيق مع رجل منهم بعدم دفع الضرائب. ويترجم هذا الحوار تسلط العمدة على الناس.

ولا يخفى على قارئ "أولاد بلدنا" أن كل القصص تقريبا حافلة ببعض الفقرات التي يسرد فيها الراوي جملة من الأقوال حتى إن لم تكن حوارا فهي لسان حال واحد من شخصيات القصة. وكثيرا ما يكون باللهجة المصرية.

والحوار العامي لا يخفي حضور الفصحى على السنة المتعلمين من أمثال المؤيدين والشيوخ وطلبة الأزهر. ومن بينهم "أستاذ الجيل" محمد رسلان المسكون بالرغبة في نشر التعليم وإصلاح المجتمع من خلال تأسيس المدارس العصرية وإدخال العلوم والمعارف الحديثة. أما قصة "سيكون هدية للعلم" فالحوار فيها بالفصحى لأنه بين طالب أزهرى والده الشيخ نصر :

* وقال في صوت متوسل : يا أبي إن المولود في حاجة إلى عناية كبيرة وفي حاجة إلى ملابس وفي حاجة إلى طبيب يشرف على صحته من وقت لآخر وأمانة أمه في حاجة إلى غذاء جيد حتى تستطيع أن تقدم لابننا ما يكفيه من رضاع... إنني يا أبي لا أطلب أكثر من اللازم والمال الذي يتفضل الأب بدفعه لا يكفي أنا وأمانة وكيف سيكون الحال وقد زاد العدد بعد قدوم عبده ؟

فقال الأب بعد فترة من الصمت : اسمع يا محمد... إنك تتلقى مني نقودا تكفي وزيادة والطفل لا يكلف شيئا لأنه يرضع اللبن الذي يرضعه موجود في ثدي أمانة ومعنى ذلك أنها ليست في حاجة إلى نقود لشراؤه هذا هو العقل المفيد وربنا عروفه بالعقل أنا أعطيك مالا مبروكا والقليل من المال المبروك يكفي أكثر من مال غزير غير مبروك... إلخ (ص37-38).

* غادرت المظاهرة مبنى المدرسة في الوقت المحدد في موكب طويل رهيب، يتقدمه محمد رسلان حاملا العلم المصري ويتبعه صبيان المدرسة اثنين اثنين ويسير المدرسون خلف الموكب. وتقدم هذا الجمع الغفير نحو شارع القرية الرئيسي وهناك أعطى محمد رسلان إشارة بالوقوف فتوقف الموكب ونظر هو نفسه في حزن وقال :

لقد مات الزعيم سعد زغلول ذلك الزعيم الذي كافح ضد الانكيز طوال حياته، ونحن اليوم هنا نريد أن نعبّر عن حزننا لفقدانه ونقدر كفاحه في سبيل استقلال مصر والآن أطلب من الجميع ترديد هذه الهتافات في صوت قوي :

"في ذمة الله يا سعد"، فرد الجميع : في ذمة الله يا سعد وهتف مرة أخرى في صوت أكثر قوة : "في جنة الخلد يا سعد". فانطلقت الحناجر تردده في دوي. ثم هتف مرة ثالثة محركا يده في قوة : "الوفد عقيدة الأمة". فردوه في حماس فائق. (ص19-20).

وغير خاف على القارئ أن إيراد هذه الأقوال كان بغاية توثيق هذه اللحظة التاريخية في حياة القرية ويسعى الراوي إلى تفسير ذلك في القصة نفسها :

* لم تكن هذه المظاهرة فقط لونا فريدا لم تعرفه القرية من قبل وإنما كانت أيضا بداية لوعي سياسي جديد ترعرع مع الأيام حتى صارت هذه القرية وفدية منذ هذا التاريخ وأصرّت على إعطاء أصواتها لمرشح الوفد في كل انتخاب (ص21).

ومن القصص النادرة التي حوت حوارا قصة : "سيكون هدية للعلم". وقد جاء الحوار بين الولد وأبيه في الصفحات 37-39 فالأول يريد مزيدا من المصاريف لمواجهة تكاليف الحياة في القاهرة بعد أن أصبح صاحب زوجة وأولاد ولم يتخوّر بعد من الأزهر والأب من شدة بخله، جريص على أن لا يعطي لابنه إلا بمقدار لا يفي بالحاجة خوفا عليه من التبذير. فكان الحوار قائما على الحجاج ومقارعة الرأي المخالف. وتكرّر الحوار في أواخر القصة بين الأب وابنه أولا ثم بين الابن والأب والطبيب. وكانت الغاية فضح سلوك الأب الذي قضى على ابنه بسبب التقدير الذي كان من دواعي المرض والهلاك نظرا لما كان يعيش فيه من سوء التغذية وظروف السكن الرطبة، ويفضح الحوار شدة خضوع الولد لأبيه وعدم

ولا يخفى على أحد أن هذه الأقوال العامية تكتسب قيمتها مما تضفي على القصة من مناخ شعبي أكثر مما توحيه من جانب توثيقه لأن الراوي لا يمكن أن يكون حافظ على هذه الأقوال دون تغيير أو كان دون الحوارات كما قيلت ولا كيف يتفق الجماعة في الحديث بنفس الكلام :

* فيصرخ الجميع قائلين بصوت واحد... ص 93.

ثم هل كان الراوي حاضرا في كل المواضع في القاهرة والقرية حتى كان شاهدا على كل ما قيل. ليس هذا الحضور من سمات الراوي في القصة التقليدية الذي يوصف عادة بأنه راو عليم خالق للحدث أكثر مما هو ناقل له.

ولا يخفى أن مثل هذا الكلام العامي يكتسي أبعادا إضافية إذا كان الكاتب قد ساقه وهو في بلاد الشمال فقد يساهم في إقناعه من غرته من خلال هذا الجسر الممتد بينه وبين الوطن أو بينه وبين طفولته في قريته "أسطنها" فتصبح اللغة الشعبية محملة بشحنات عاطفية تترجم شوق الكاتب إلى وطنه.

وأما الحوار الضمني الذي ينقل على لسان الراوي عادة فحيز ضيق في عهد من المواقف حتى لا يضطر الراوي إلى جعل كتابته توثيقية تماما لذا كان يتحرر من ضغط الأساليب السردية فيكتب ويحدث ما شاء له أن يحدث بل يصل الأمر إلى تلخيص الحوار في جمل سردية :

* كان يحلو له أن يجلس على مصطبة أمام دوار العمدة ويصدر أوامره في صوت مسموع إلى شيخ الغفران يرسل غفيرا للقبض على فقير من فقراء القرية وإحضاره حالا إلى الدوار أمام العمدة... ص 71.

* اضطر إلى إخبارهم أن العنوان هو رجوع الشيخ إلى صباه فأظهروا إعجابهم من هذا العنوان ولمأ سألوه عن موضوعه وذكر أنه كتاب يتعرض لقضايا النكاح لم يحاولوا إخفاء دهشتهم من إقباله على قراءة هذا اللون من التأليف فسكت فترة ثم فتح الكتاب وأخذ يقرأ فصلا منه فقاطعه ضاحكين... ص 85.

* ناقش الجميع ما قاله رئيس المكتب وانتهى بهم الأمر إلى اتخاذ قرار بعدم الذهاب إلى القاهرة... ص 173.

ويبدو أن عطية عامر غير حريص على الوفاء لكل الخصائص السردية بدقة فأحيانا يحول الحوار إلى سرد

وقد يترجم إيراد الكلام العامي في عدد من القصص رغبة الكاتب في استعادة أجواء القرية وقد ابتعد عنها زمانا ومكانا. وفي هذا الاستعراض للكلام المصري احتفال بالهجة الشعبية وبكل ما تتميز به من عفوية :

* وكان كلما لقي لكمة أو صفة يصيح في عنف : باحبها يا ناس... أنا ميت في حبها يا عالم... اعزوني... اعزوني... الحب مشعل في قلبي... الحب هو اللي خلاني أعمل كده... الحب جنني وطير عقلي... هو الحب عيب يا ناس؟ الحب مش عيب... واللي يعشق ربنا مش حيعذبه أبدا...

فيصرخ الكثير قائلين في صوت واحد :

اخرس يا كلب... اخرس... مجرم وطويل اللسان... أنت ما تعرفش لا الأصول ولا الأدب... إزاي تعمل اللي عملته يا قليل الأصل... يا قليل الحياء... هو أنت جاموسة بيسحبوها... والله أنت لا حصلت حمير ولا بغال... أنت طور الله في برسيمه يا قليل الأدب (ص 94-93).

* لعنة الله على اليوناني ومراته... لعنة الله على الخمرة واللي عملها... لعنة الله على اللي جاي من بره... كانت حالتنا كويسة لما كنا متمسكين بالي في بلدنا... ولما جانا الغريب من بره، مشينا وراءه لحد ما فلسنا وافتقونا، يا ويل اللي ينسى بلده ويجري وراء اليوناني أو الأمريكي أو الانجليزي أو الفرنسي (ص 107-108).

* اسمع يا معيكة... اسمع يا اللي طالع فيها وحاطط مناخيرك في السماء... اسمع يا قليل الحياء... اسمع يا مصاص الدماء... اسمع يا مخرب البيوت... اسمع كويس قوي... دوك جه... زي ما عملت في الناس حيتعمل فيك... اللي يعمل خير بيلقي خير، واللي بيعمل شر بيلقي شر... واللي بيتنزي الناس لازم يصيبه الأذى (ص 128).

* بتقول إيه يا فتوح؟... بتقول إيه يا مغعوص؟ من إمتة لك رأي؟ أنا علمتك السكوت إزاي تفتح بقلك يا اللي ما انتش باين من الأرض... والله لازم أريك يا اللي لسانك أطول منك (ص 148).

* كالحلاوة يا شيخ دسقي دايما... النهار ده حلاوتك بريزة بالكمال والتمام ولما يحفظ الفاتحة لك ريال يا شيخ دسوقي ويعد ختم القرآن لك جنيه دهب... جنيه دهب يا شيخ دسوقي شد حيك والبركة فيك (ص 162).

النفاق لأن الجبان لا يستيع مواجهة الآخرين في صدق وإنما يلجأ إلى مجاملة الناس عن طريق النفاق ولكن كانت سنوات الطفولة تلعب دوراً أساسياً في تكوين شخصية الفرد فقد أدت سنوات طفولة راشد إلى طبع شخصيته بالجين والنفاق وانعدام القدرة على مواجهة الناس... (ص135).

وفي قصة "مفتي الدماء" يسعى المؤلف إلى تطبيق معطيات التحليل النفسي ليفضح سلوك الشخصية في أسلوب تقرييري:

* "أحسن السيد بسعادة عارمة لا لأنه قبل كعضو وإنما سيحصل على جنيته كامل كل شهر لأنه سيصبح مرشداً وليس من شك في أن مسألة الجنية كانت الدافع الأساسي لهذه السعادة وأن السيد كان على استعداد كامل للقيام بأي عمل يدر عليه جنيته كل شهر مهما كان أمر هذا العمل وماهيته. إن الجنية هوالدافع وليس الدين ونشره، والمال ولو قليلاً يدفع بعض الناس إلى اصطناع التدين والترويج للدين (ص142).

وفي قصة "بائعة الفاكهة" سعى المؤلف إلى رسم صورة بائسة من حالة الفقراء من خلال قصة بائعة الفاكهة ولم يكفه ما في السرد من إدانة للمجتمع وما فيه من فوارق اجتماعية بل تدخل في السرد ليعطينا درساً في التحليل الاجتماعي:

* كانت نعمة قابعة في حياة الفقر وترى الكثير من الفقراء حولها في هذه القرية يعانون مما تعانيه ويلقون من الشقاء ما تلقاه. إن كثرة الفقراء تدل على كثرة الأغنياء وكثرة الأغنياء تدل على انعدام العدالة الاجتماعية، وانعدام العدالة الاجتماعية تدل على تأخر المجتمع وانحطاطه (ص153).

إن اعتماد هذا الأسلوب التقرييري رغم فوائده العلمية يتنافى والكتابة السردية لأنه يمكن المؤلف من التدخل بشكل سافر في النص وهو من عيوب الكتابة السردية لأن التفسير في القصة كما في الشعر يسيء إلى النص أكثر مما يفيد.

وقد نجد تبريراً لهذا التدخل السافر في تأثر عطية عامر بصفته العلمية وهو الباحث الأكاديمي المتمرس، قبل أن يكون الكاتب القصصي.

على لسان الراوي فتتفاحص اللغة ثم سرعان ما يظهر المتكلم ويستعيد كلامه مع المحافظة على الحديث بالفصحى. ومثال ذلك ما جاء في قصة "حمار الميري":

* أخبرهم أنه بصفته عمدة لا يستطيع أن يمنح لقب "الميري" الذي يحمله "حمار الميري" لأن هذا الحمار يدخل في اختصاص البريد ولما كان البريد لا يدخل في اختصاصي فالواجب عليكم أن تتجهوا إلى مكتب البريد وتطلبوا من "البوسطجي أفندي" أن يمنحك لقب "الميري" مثل الحمار الذي تحت إدارته ص172.

3-5. السرد والأسلوب التقرييري:

بقدر ما كانت قصص "أولاد بلدنا" حافلة بالأحداث المتعاقبة لافتتاحها على زمن طويل وعدم اقتصرها على حادثة أو ومضة في حياة الشخصية فإنها حملت بجملة من الأساليب التقرييرية ترجمت رغبة عطية عامر في تفسير الأحداث وتبريرها من خلال تدخل الراوي للتفسير والتعليل:

ففي قصة "أستاذ الجيل" محاولة لتفسير أسباب انتصار قرية "أسطنها" للوفد:

* لم تكن هذه المظاهرة فقط لونا فريداً لم تعرفه القرية من قبل وإنما كانت أيضاً بداية لوعي سياسي جديد ترعرع مع الأيام حتى... ارت هذه القرية وفدية منذ هذا التاريخ وأصرت على إعطاء أصواتها لمرشح الوفد في كل انتخاب (ص21) وفي قصة "سيكون هدية للعلم" تفسير للحالة النفسية والجسدية:

* هكذا أضيفت إلى المشاكل المادية مشاكل نفسية فإذا كانت المعدة قد خلت من الطعام فإن الروح قد امتلأت بالمشاكل النفسية وكان من الطبيعي أن يؤدي سوء التغذية إلى الأمور الجسدية وأن تخلق المشاكل النفسية تشاؤماً ولوعة. ولم يمض وقت طويل حتى وجد مرض السل البيثة الجسمية والنفسية المناسبة فهاجم محمداً في عنف وصرامة فلزم سرير المرض تمتعه الكحة العنيفة من الهدوء والنوم، فاصاب الهلع أمانة فأخبرت الشيخ نصر (ص42).

أما في قصة "زعزوع أفندي" فيحاول الراوي تفسير بعض نماذج من السلوك ودور الطفولة في ذلك:

* هكذا نشأ راشد في بيت زرع منذ الطفولة الخوف في نفسه وقاده هذا الخوف المبكر إلى الجبن ودفعه الجبن إلى

مبتدئا بأقربهم إلى نفسه رجل العلم والفضل على قرية أسطنتها محمد رسلان دون أن ينسى تخصيص فصل في الأخير لعدد من النساء اللائي كنّ مختلفات عن بقية نسوة القرية في السلوك أو المنزل الاجتماعي.

إنّ "أولاد بلدنا" هي قصيدة البحث عن الزمن المفقود صاغها عطية عامر بكل حميمية وشهادة على مرحلة هامة من تاريخ مصر كانت حافلة بالمطوحات الفردية والجماعية. إنها نشيد البطولة، بطولية الطبقات الشعبية في جهادها وصراعها اليوميّ ضد الفقر والجهل وضد قوى الإقطاع التي فعلت فعلها في الشعب المصريّ زمنا طويلا من غير أن يحفل بهم التاريخ الرسمي، و "أولاد بلدنا" إحياء لهذه البطولات. وما قرية أسطنتها إلا واحدة من قرى عديدة عاشت نفس الظروف :

* ما أكثر أبطال ريفنا العريق الذين نسيهم التاريخ الوطني على الرغم من أنهم لعبوا دورا كبيرا في بناء نهضتنا الحديثة. إنهم أبطال صنعوا تاريخا في كثير من قرى وادي النيل ومن واجب التاريخ اليوم أن يخلّد ذكراهم. ص 5.

ويمثل نشر هذه المجموعة القصصية في طبعتها الأولى بدار المعارف بسوسة (تونس) إضافة إلى رصيد عطية عامر من المؤلفات السردية والعلمية، وتأكيدا على ما جاء في أعمال أخرى لكتاب آخرين مثل "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم و "الأرض" لعبد الرحمان الشراقي والرجاء هو أن تنتشر هذه المدونة القصصية في طبعات أخرى تأخذ بعين الاعتبار تجاوز ما سهت عنه اليد من بعض الأخطاء اللغوية والمطبعية التي لا تنقص من قيمة الكتاب الأدبية والتاريخية.

إنّ تشييع المؤلف بالأسلوب التحليلي في مقالاته الأدبية والحضارية، تسرّب إلى كتابته القصة فجاءت تجربة متفردة قد لا تدعي الانتماء إلى كتابة القصة بمقتضياتها الفنية، ولكنها كتابة سردية حافلة بالتفاصيل وتؤرخ بشكل مباشر أو غير مباشر لمرحلة من تاريخ مصر عبر سرد تاريخ قرية بمختلف النماذج البشرية التي يمكن أن نجدها في قرى مصر والعالم العربي، لما بين هذه القرى من تشابه هو حصيلة الانتماء إلى عالم عربي إسلامي عاش قرونا من التخلف والجهل، وهو يطمح إلى الانتماء إلى الحضارة الحديثة من خلال الانخراط في تطوير مناهج التعليم ومقاومة أسباب التخلف الاقتصادي والاجتماعي وأخلاقيا.

والكتابة القصصية تحمل في طياتها ما تحمل من إيمان الكاتب بمجتمعه حتى وإن كان بعيدا عنه، وهي شهادة تاريخية على التزام فئة من المثقفين بتحقيق أسباب النهضة في مرحلة من تاريخ وطنهم حتى وهم بعيدون عن المواقع السياسية.

وبالإضافة إلى هذا تبقى الكتابة عملا وجدانيا يسعى صاحبها إلى توظيف اللغة وطاقتها التعبيرية لصياغة أثر فنيّ مختلف عن الأعمال النقدية والعلمية التي دأب على كتابتها، لأنّ في القصة تواصلًا مع الآخرين في مرآة الذات . وعلى هذا الأساس جاءت مجموعة "أولاد بلدنا" على ما فيها من تقصير فني حافلة بالحياة وبوجوه وأصوات عرشت في خيال عطية عامر سنين عديدة، وأن الألوان كي يحببها ويستعيدا عساها تذهب عنه وحشة الغربة وتمدّ جسرا متواصلا بينه وبين بلده وقومه لذا حضر الناس أكثر ممّا حضر الكاتب الذي اكتفى بالكشف عن ذاته في الإهداء : "إلى روح أستاذ الجيل وأستاذي الأول..." ثم فسح المجال لأولاد البلد ليمروا على مسرح الأحداث

البحرانيات

- (1) كتب عطية عامر جملة من الدراسات من أبرزها :
* خرافة الحضارة الغربية . مكتبة الأنجلو المصرية . 1990
* الأدب الفرعوني 1995
* حول لمو متر ومدرسة الأدب التأثيري 1991
* نزعة الألباب في طبقات الأدباء للتأثري تحقيق عطية عامر، دار المعارف سوسة / تونس 1998
* لمع الأدلة في أصول النحو تحقيق عطية عامر، منشور في ستوكهولم
* المقصور والممدود لأبي البركات الأنباري، تحقيق عطية عامر ستوكهولم
* لغة المسرح العربي - ج 1 - ستوكهولم 1967
* قراءة جديدة للقرآن دار المعارف بسوسة 1999
* النقد المسرحي عند اليونان، المطبعة الكاثوليكية ببيروت 1964

ملامح المثقف بين أفق المسعدي وتجربة تاج الدين فرحات: قراءة في رواية "النحاس" لصالح الدين بوجاه

كوثر خليل

بين رواية "النحاس" للأستاذ صالح الدين بوجاه و"السد" وشائج قرى بل إنها تحيلنا على أفق المسعدي عموما ولكنها تتجاوزها في نقاط واضحة فكيف تطورت صورة المثقف من أفق المسعدي إلى تجربة تاج الدين فرحات بطل "النحاس" وكيف ساعدت الكتابة السردية باعتبارها نشاطا زمنيا على نقل صورتين مختلفتين للواقع التونسي (الاستعمار من جهة والرهان المتوسطي من جهة أخرى؟).

صورة المثقف :

المثقف والواقع :

تبدو صورة المثقف من خلال مؤلفات المسعدي مزجّة تمرقًا واضحا بين القدرة على القول (الذات الكاتبة) والعجز عن الفعل (المجتمع) فالبلاد التونسية الواقعة تحت نير الاستعمار في تلك الفترة لم يكن لها من الوسائل العسكرية والإقتصادية والثقافية ما يؤهلها للدفاع عن نفسها وفرض علاقة متكافئة مع الآخر، ولهذا كانت ثنائية الصراع في السد قائمة على غيلان الإنسان وصاهباء الربة ممثلة في فرنسا رغم أن ذلك يتعارض مع المرجعيات الثقافية والحضارية للمؤلف القائلة بسيطرة الذكر لا الأنثى. يقوم "السد" على جدل الهدم والبناء فالإنسان يبني والآلة (صاهباء) تهدم وهذه النظرة إلى الواقع تتخذ ثوب المأساة يقول الأستاذ توفيق بكار: "ثمانية من المناظر مصرعة كالأبيات في النظم شطرا بشرط، صدورها للإنسان وأعجازها للربة يفتتح هو في كل مرة وهي في كل مرة تختتم ولم يقض له بغير الشروع (...) فالمأساة في السد دائرة تتغلق على تقاضين ولا إمكان للحل بالتجاوز" مقدمات ص (64 - 79) ولكن في

"فليس أمكر من كتاب! ساكن بارد أبكم لا يبين..! إلا حين! فإن أنت هزرت الجذع تساقط عليك من مكرك القديم الخفي المختزن على كل العقب ما يقض مضجع الناس ويغري بالربيب ويدعو إلى الغواية، ليس أمكر من كتاب يفتح إزاءك كما الأثنى تدعو، يداورك وينصب الشراك والأحابيل ثم يرتد إلى صمته وذهوله بعد أن يكون قد أثار نيرانك وأنهب صمك وأربك خبيرك وشرك. وقد أيقن السلاطين جميعا بأن الصحائف لئمة، فأنصوا التولام... وكانت حرائق الإسكندرية" النحاس ص 57.

مقدمة :

كتب الأستاذ محمود المسعدي في مقدمة كتابه حدث أبو هريرة قال .. الآن وقد انتهيت وطرحته بهذه الصحائف الضعيفة الناحلة إليك ، أنظر فلا أرى غير العدم ... ستذهب هذه الصحائف فتمضي وتمحي. فهي أنفاسي قد ذهبت ولها ريح ما يبلى ويأكله الدود. جميع الذين كتبوا من قبل ، يظنون أنهم خلدوا وأماتوا الموت وما خلدوا .. ها قد مضى أكثر من نصف قرن على كتابة "حدث أبو هريرة قال .." وملئنا مضت على كتابة "السد" (1939) ولكن ها هي تبقى دليلا قائما على مساهلة الإنسان مهما اختلف المكان والزمان لقدره وأصله وتحديا أزلها للقوى المناهضة لتطور ونهضة أي شعب من الشعوب.

ولكن الأثر الأدبي مهما بلغت عظمتها وقدرة صاحبه على استكناه الحقائق والتأثير والتغيير يبقى ابن وقته وترجمانا لإنسان عصره بظروفه الاقتصادية والسياسية والفكرية الخاصة وقد أثر محمود المسعدي تأثيرا واضحا في كل من أتى بعده من الساردين ووجه مساهم باعتبار أهمية مؤلفاته على مستوى الفكر واللغة ولهذا نجد

بأسرارالمادة والروح والتاريخ يقول الأستاذ توفيق بكار: "وبين هذا الفجر وذلك الغرب رحلة امتدت به من مطلع العمر إلى أن جاوز الأربعين" وأن الرشد "رحلة حياة طويلة وراء نفسه ومغامرة تلو المغامرة اقتحم فيها الوجود من شتى النوايا (مقدمات ص 39) ونجد أن صلاح الدين بوجاه لا يتغافل عن أبعاد هذه السن الدينية "دخلت البيوت والأسواق، ورفعت الحجب، رأيت ما لا يرى تخفيته - سن النبوة هذه - فصغرت الدنيا في عيني، ولكنني أزدبت لها عشقا وبها تولتها". ص 108. تبدو مرجعيات كل من صلاح الدين بوجاه ومحمود المسعدي متفقة من جهة الموروث اللغوي والديني والحضاري العام لكن صلاح الدين بوجاه يقحم في "علم النخاسة" عناصر أخرى للمقايضة بين الثقافات، فالحضارات لا تتبادل المعارف العلمية والفلسفية والثقافية ولكنها تتبادل البضاعة وهذا يعيدنا إلى تاريخ إفريقية حين كانت مغمورا لروما فهل يرحم البحر كل ما مر عليه من سفن محملة بضاعة - فكرية أو اقتصادية - طوعا كان ذلك أم قسرا؟

هل هي ساعة محاسبة الذات (الخاصة والموضوعية) وهل هي مطالبة بكشف الأوراق كلها للبدية من جليل؟ "بأثر هذا اليم القديم شيوخ وعلماء وأطباء وهنداسون وتجار دمقس وخز" وذهب وقمح وحكايات ووشم وسرقاات قراصنة ونخاسون وشعراء وملوك وقديسون وأئمة وكتب وصمت ثقيل تماثيل القبط وتحف الفراغة ومومياء سلالاتهم وكتب المسلمين وطروس اليهود وبردى الخرافات الأظلة يرحل نحو الشمال في بطون المراكب وتوابيت الخفاء وأحابيل الوسطاء والبعثات العلمية ومين المراودين وهم المزايدات والثراء المتهوب جريمة تقضي إلى جريمة... شجيرات قليلة تخفي غابات من الغدر والعنف وطمس الذاكرة العمياء" ص 74 - النخاس يقول غيلان (السد) "هذه البلاد ما أكثر الأحلام بها والأرواح وما أكثر الأصوات والأنبياء (54) قومي قبلي يا ميمونة جمعتي. يا ميمونتي ويا شكي وحيرتي (62).

المثقف والتجربة:

التجارب الوجودية التي خاضها أبطال المسعدي وبالذات منهم أبو هريرة لا تعدو أن تكون تجارب ذاتية داخلية من صميم ألم الذات الفرد يكابدها وتكابده حتى

رواية النخاس نجد الواقع مختلفا فلا غرابة أن نجد موازين القوى مختلفة وتتحول من منطق المأساة (صراع مع قوى غير منظور يقضى فيه بالفشل ضرورة) إلى منطق الملحمة حيث يكون صراع الإنسان مع قوى مادية فتتجاوز الصراع الوهمي للكائن الوجودي إلى صراع فعلي لكائن تاريخي ضمن نظرة حركية للتاريخ لا نظرة استاتيكية.

الواقع في رواية النخاس افتراضي، موجود بين ضفتي المتوسط حيث ينتقل تاج الدين النخاس للمشاركة في جائزة ترشح إليها عمله الأدبي في مدينة من مدن إيطاليا أرضه مدينة عاتمة (سفينة الكابوبلا) ومعاصروه من كل فج عميق، فسيفساء متوسطية من شعوب ولغات وأفكار مختلفة وزمنه الفجر يحيل على فجر الإنسانية أو فجر الوعي التاريخي بوحدة المصير في رقعة المتوسط جنوبه وشماله، شرقه وغربه. "وتساءل عن تبادل الأدوار والوظائف في هذه المدينة العاتمة العجيبة" ص 64.

المثقف والمرجعيات:

هل يمكن الاطمئنان اطمئنانا كاملا إلى أن المثقف عند المسعدي يظل مأساوي؟ إنه يظل يتلون بمشارب صاحبه المتأثر بأهم النظريات المعاصرة لتلك الفترة وأعني بذلك الوجودية، إنه يعي تماما حدود الحرية والمسؤولية لشخصه ولكنه يضفي عليها من إبداع القول ما يجعلها أناسا من لحم ودم تشارك القارئ أفكاره وشعوره وتدفع الفعل حتى أقصاه فلا يكون له من حدود غير أغلال الواقع ولا يكون له مجال إلا الفكر يشترك تاج الدين مع أبي هريرة في كثير من المعاني فالنخاسة كما يصطلح على تسميتها صلاح الدين بوجاه هي "الرغبة في ولوج حياة الآخرين والتلصص عليهم وكشف بواطنهم والنخاس من الناس الذي يرسل الظاهر على الباطن والباطن على الظاهر ويرك الجهر والسر والخفاء والعلن... جميعا" (ص 153 النخاس) ولها عند أبي هريرة إرهابات "لم حرم أن يرمي الناس؛ تقت والله أن أشق منهم فأنظر ما في أمخاخم وقلوبهم وأحشائهم.. أو لعله ضيق محبس النفس الفرد" (حدث أبو هريرة قال ص 161-162). يتفق تاج الدين وأبو هريرة في أن سن الأربعين هي سن النضج الفعلي والأخذ

ثرائها تقدم صورة حيادية للمثقف، فالمثقف نسيح فريد من الفكر والشعور، ومشروع الفعل قد لا يتناسب مع منطق الكثرة وطغيان الأغلبية خاصة إذا كانت تعاني ما تعاني من الجهل والفقر والاستعمار ولهذا فإن الفرق بين صورة المثقف عند المسعدي والمثقف عند صلاح الدين بوجاه فرق زمني يرتبط بعوشرات واقعية أكثر مما يرتبط بتطور فكري معين. ولهذا نجد تاج الدين فرحات بطل النخاس من موقعه يحوز مشروع اعتراف من الآخر (الجائز) وإن تخلى عنها في نهاية المطاف "الجائزة تداور ذهن تاج الدين الذي يكاد يعرض عنها، والمركب يتيه في الغضاء الشاسع البعيد يداور الحظ والصدفة" ص 146.

المثقف والمشروع :

إن مشروع المسعدي في "حدث أبو هريرة" مشروع بناء الذات الصروف وما مرور أبي هريرة بذلك العدد من التجارب إلا لمعرفة السر الأعظم في النهاية (الله) والمروى إلى العالم الآخر. في السد، كان المشروع حلم الجماعة، بناء الدولة المستقلة ولو بناء نظريا ... أراد غيلان أن يجسب الماء (الواقع - العصر) في سده العظيم فكان كيانه زيفا فهل كان التجاوز ضروري في النخاس بأن أنزل صلاح الدين بوجاه السد (الكابو-بلا) إلى الواقع - (البحر) وجعلها تتفاعل مع تياراته الحينية وتتعايش معها - جموع شتى من القرش والدلفين والحيتان المجهولة تهيم في رقصة مجنونة! والماء دم وأشلاء ترتطم بالمركب في كثر وفزعيل لتدبر من جديد قبل أن تدور حول ذاتها وترسل صراخها الحاد في الغضاء المتخثر ، أما طيور النوء فأسراب شرسة تلم بالحفل ثم تغفل في مثل مرقق اللولب، النخاس ص 50. رأى صلاح الدين بوجاه في وطنه زخما من الحضارات، ثروات منسية لا بد أن يمسح عنها الغبار خاصة وأن الرهانات الحالية عاتية "فهم أن هذه البقعة من الأرض تغير ثوبها وتولد نيرانها في مهد رماها القديم .. نهاية هذه الألف الثانية عجيبة، فالمصانع قليل دخانها باعث لونها والأزمات جمّة هائلة لكن الأمر بلغ الأوج أو يكاد فالعيون أكثر ثباتا والسواعد وترها التحدي، أفريقيا بعيدة هنالك في الجنوب وأوروبا قريبة مولدة طاغية والتاريخ والحضارة يخبرها وشرها مادة أولى للحضارة والأمل والموت والحياة داخل حقل صغير كبير حقل من الرعم والخير والشر اسمه تونس" ص 20 النخاس، ماهي أبعاد

يكتب لها الحلول بعد عسر مخاض على أرض الورقة. ونذكر هنا تقديم الأستاذ توفيق بكار لهذه الشخصية قبل أن تبعث إلى الوجود المعنوي والفكري "كان في أول أمره يعيش بمقتضى العادة كسائر أهل "مكة" ومكة هنا كناية على الوجود الإسلامي في عهد ركوده التاريخي. يتسلم الحياة من السلف كما هي ولا يتساءل عن ميراثها، متدينا يؤدي الصلوات في أوقاتها، متزوجا على السنة، متخلقا بالقيم الموروثة فلا يرى في الجسم إلا قبحا ينبغي أن يستره" مقدمات ص 39. فكانت التجارب التي خاضها وإن احتفل بعضها بالآخر (المراة - المجتمع) فإنها تبقى غير قابلة للتطويع للواقع : فتجربته مع ربحانة بكامل أبعادها الفلسفية والمجازية معرفة بالذات وإن أصابت منتهى الحس تقول ربحانة : "صاح بي بعضهم وقام يريديني وقد أخذ منه الخمر فقام له أبو هريرة ومنعني عنه وقال : دعوا الجارية تشرب، ما اسمك يا هذه قلت ربحانة قال : إنه ليس فينا إلا حفي بك محبك لك ألك في قدح آخر وأخذ الزق مني كأنما يريد ذلك فإذا هو قد رفعه وصبه على رأسي، فصحت وارتعت وقال انظروا ربحانة الخمر، قائمطلق أصحابه يضحكون مني ومعمت أن العلم وجهه لكمة تذهب بخرمه فما كدت أهم به حتى أخذني واجتمعتني وأنا اضطرب فجعلني تحت سمرة إلى الأرض وانصب علي فوجده صاحيا من أشد الرجال، ثم شديني إليه حتى صرت منه وقام عن الرجال فجعل يرق ويحدثني ويقول ما كان أحسن انصباك على الزق إلى أن طالبت لي ربح الخمر في ثيابي" (حدث أبو هريرة).

في تجربة العدد من الوحشة إلى الجمع إلى المفرد : يقول أبو هريرة " انه يا كهلان إذا كره المرء الحصر والقصر طلب كثرة اليم واشتاق العدد، خرجت أريدكم على البناء وأن يتعاونوا ويطلبوا الشدة والبأس ، فقلت : رحيلكم فرار الجبان ألا تستحقون أن تكونوا كالرياح (...) ووجدت في الفعل كمثل سكرة الخمر وحسبته من العدد وخصب الكثرة فهم كمثل قوم تقول : ابنوا فيقولون : نحب أن تنفخ في البناء وأن تقول ما نبني فصحت : دعوني أيتها الأجساد ليس لها روح غير ما سلبن من روحي وبقيت وحدي على جهدي وتوقي هذه يا كهلان قصة الطالب الكثرة جنتهم فسألتهم روحا فإذا هم أفرغ من نفخة اسرافيل أحمرهم يا كهلان ولا تؤمن بهم (ص 150-151.152.157) حدث أبو هريرة قال " هذه التجارب على

المشروع لدى صلاح الدين بوجاه؟ يرى صلاح الدين بوجاه أن الكابو.. بلا وقد ترمز هنا إلى التراث تحتوي على عديد "المعانيب" ص 112. وهي "تسرب الماء عبر الجدار الخارجي" (ص 113) كثرة النقوب المستطيلة والدائرية في جدران الغرف وسقوفها وأبوابها وتواتر مشاهد التلصص المريبة (113) تلف أقفال الأبواب والنوافذ واختفاء المسافرين وتسجيل سرقات وحوادث عنف جمة ووقائع اغتصاب حتى أن أعوان المصحة يتهايمسون أن الحكيم المغربي قد اغتصب مرات لا تحصى من قبل أنثى أمريكية مشبوحة فارغة (113) تساقط المربعات والدوائر، والستائر الملونة التي كان يقوم عليها ديكون المرقص والحانة وإعراض أصحاب الذوق عن الجلوس خلف المناضد الدائرية ذات الخشب المتآكل (114) ظهور جنس من الفئران عجيب كان قد اختفى أو يكاد من أمراء مراكب الروم منذ القرن الأول بعد الميلاد " وهذا جنس من القوارض الرمادية كان قد اختفى فحمد المؤمنون ذلك وعدوه حكمة ربانية" ص 114 أنكون مغالين حين يقول إن الكابو.. بلا تبدو اليوم سجيئة حبالها ص 115. هذا التقدير الذي أعده كبار مهندسي المركب لا بد طارح بديلا موضوعا فمع مجهودات الإصلاح الذي من الضروري أن تستهدف المركب لا بد من التعامل مع الآخر وفق قاعدة الند ومحاسبته محاسبة تاريخية عسيرة دون إقصائه رغم ذلك ولهذا نجد في النص فسيفساء من اللغات (فرنسية - عربية - إيطالية - اللهجة الداريجة) ومن الأديان (مسلمون - يهود - مسيحيون - مدعو نبوة - أقباط...) ومن البلدان (غربي المتوسط وشرقه وجنوبه) ولهذا نجد أن صلاح الدين بوجاه قد سلخ عن أبي هريرة شبهة الدين وجعل انتماء الوحيد حضاريا - عقلا يحاور عقلا وموازن تتعايش في ظل اعتراف متبادل إرادي كان أم قسريا.

المثقف "والثالث المقدس" :

المرأة :

تبدو علاقة المثقف بالمرأة في نص محمود المسعدي وصلاح الدين بوجاه متبانية تباينا لطيفيا أما وجه الاختلاف فيتمثل في أن المرأة في "السد" كانت ممثلة لقوى العجز المناهضة للمشروع المثقف - ما قد طردت من الخيال والأمنية وزحزحت وزال القرار فأنت في نفسك

مقصود عليها قد اشتملت بالعجز والغيط... خرج عنك رجالك وخذلوك وسدك لا يزال يجتهد أن يتم أنت لا تزال تجهد أن تقدر وتريد أن تطفئ غيظك بالكفر والمطغيان واللعنة، غالبت صاهباء، تظن أنك الغالب فجمعت عليك كلمة رجالك وأوحت إليهم الشقاق والنفاق وتركتك وحيدا مؤلما حقيرا وتركتك هذا السد منتصبا صورة منك إليك ص 102 - 103. وهي في "حدث أبو هريرة قال باب للكشف والمعرفة ولتقت نصف مجهول ينأزله المثقف فكرا وفنا حتى يلتحم به "آية جمالك ما لم تكوني ولن تكوني" ص 99. أما وجه الشبه بينهما هو في أن المرأة المنتمية للغة الكاتب وحضارته لا تمثل طرفا في المشروع ولا نذرا فاعلا في التقدم نحو الأمام بل يلتجئ الكاتبان لنساء من أصل اجنبي (لورا: النخاس تحدث الفكر) أو أسطوري أساف وتثالة : تحدر الجسد في حدث أبو هريرة / أو مثالي ميارى : السد والاسم موسيقي دلالة على عالم الماوراء وربما دلت على مرجعية لا تينية La mer: البحر - يمثل للماء في أفق الرجلين من دلالات القوة / الخصب / الشهوة / فلورا في النخاس تعاضد تاج الدين ما فتئت لورا صبية حاملة تقضي يومها بين الكتب وأصناف البخور التي تسعفها بارتداد الحلم ومعابشة الغيب، أطلعها الكاتب على الكثير مما علمت دروب الجنوب الغبراء وأولجها غرف قصوره جميعا فلوحت له بسر الغرف الأخرى تاج الدين لم يظفر إذن بغير أربع وعشرين صفحة من هذه الوثيقة الأولى التي قد تكون اختلستها من بعض صناديق الوالد (قائد الكابوبلا) رغم اجتتهاده الحاذق في دفنها خلف صهاريج الوقود أسفل المركب. لكنها صفحات حبلى بالإضافة والتعليق والحواشي 54.52.51 كانت لورا طرفا فاعلا في البحث عن الحقيقة (التاريخية) ولكنها كانت طرفا أساسيا في الصراع الواقعي "كانت لورا" تنشد دليلا واحدا يمكن أن تسعفها به إحدى فجوات جدار السفينة الخارجية عسى أن تفك بعض الغامز هذه المدينة العائمة فلعلها قد أضحت تفهم ما يقول (تاج الدين) وتعلل حمى تلصصه وتلتمس لأوراقه ودفاتره ومخطوطاته معنى يكاد لا يدركه غير الراسخين في العلم .. كانت لورا تتحسس غطاء منفذ الفضلات والمياه المستعملة حين صرخ بها تاج الدين "هناك، هناك.. حاولي جذب الحلقة الصدنة.. المزلاج يبدو غير ثابت، لا خوف من سيل الأوساخ، لقد تمت

هذا الذي يجعلنا نشعر مرة واحدة في حياة مترعة بالإطمئنان والصمت بأننا حياري متضائلون عزل منكشفون عراة ص 33. هذه العلاقة المتوترة تتجلى في مظاهر عديدة...

الحقيقة:

" ثم انتفض الكاتب تاج الدين مذعورا فهرع نحو فجوة النور الرمادية.. جثة مسجاة.. في الصندوق قتييل ذهل الناس لكن التطلع إلى المجهول جعلهم يلبثون خلف الأبواب المواربة ينتظرون ما يكون! لم يكن يخفى على العين الدربة أن غابريلو، الحكيم المشعوز الشاعر قائد الكابويلا الشبهة المنفتحة لمياه المتوسط جميعا قد كان يدرك من الأمر أكثر مما يعلن.. غابريلو يفتح التابوت تحت أنظار أفراد الحاشية ويتصنع الدهشة لزاء.. الجثة الغريبة كأنما يبصرها للمرة الأولى" ص 70 - 73.71 ويدعم هذا المشهد ضياع حقيقة تاج الدين التي تحوي كل الدفاتر والمستندات إضافة إلى إخفاء غابريلو لكل المستندات التاريخية في أمكنة لا تصل إليها الأيادي "أقارب جمعة وتواريخ وأخبار وسفارات ودول وحروب وسلع وكثوز ونساء وكتب وخرافات وغرباء يخجوزون السبل والأنداء.."

الواقع:

"باسم القبطان غابريال كافينالي والكاتب تاج الدين فرحات نعلن فوق سطح الكابويلا العظيمة عروس المتوسط المختالة ما يلي "انبعاث جماعة النخاسين ومتمدى المتخصصين نختران لها من الأسماء " سر الغرفة السابعة" تقسيم الأعباء كما يلي: القبطان غابريال والكاتب تاج الدين رئيسان عاملان لهما مطلق الحق في التلصص على الناس والأشياء والماء والذاكرة والخيال والسلام عليكم والعزة لغابريلو وتاج الدين" ص 129 - 130.

نلاحظ في كل مرة أسبقية اسم السياسي على المفكر وهي مقصودة ولكن هذا السياسي لا يحمل على كل حال جنسية صاحب الكتاب، بل إنه من الضفة الشمالية للمتوسط ولكن يحتمل عدة عاهات لعل أهمها حين شعر بالأم حاد يخز كيانه، ألم يكاد يكون ماديا إذ أصبح الصبية ينادونه غابريال ساعة قضت ضرورات الحرب بالسفر إلى الغرب في زقاق رطب مظلم مدفون في بعض أرباض بارييس المنسية فولد لديه سقوط اللاحقة الرومانية

عملية تفريغها منذ ساعة أو ساعتين، لاشك أن حجمها الآن محدود، أمسكت لورا بحلقه الفولاذ الرمادية الضخمة، جذبتها، تلوى جسدها الصغير الأبيض ثم أعادت الكرة مرتين بلا جدوى وكاد عيدون وجرجس يوقنان أن اللعبة برمتها قد أفضت بهم جميعا إلى العبث واللامعنى لكن تاج الدين يستيقظهم مثيرا سكون الصباح "انظروا، لقد انفتحت الفجوة لقد هيئت لتفتتح بعد دقائق" ص 124 - 125، 126.

أساف وناثلة يمثلان كذلك صورة أسطورية للمرأة يكون فيها الجمال قيمة فنية بل دينية يعتنقها المثقف "فتاة وفتى في زي آدم وحواء متجهان إلى مطلع الشمس وكانت على وشك البزوغ (...) فكانني بها قد انفضت عن الأرض وطارت "حدث أبو هريزة قال". فالمرأة هنا لا تمثل الطبيعة والأصل والجسد بل تمثل أهم قيمة ينشدها المثقف: الحرية...

يمارى في "السد" هي القوة العكسية لميمونة إنها شريكة في الفعل ودافعة له حتى أقصاه وباعته للأمل ولهذا تقول ميمونة أوان انهيار السد وارتفاع غيلان ويمارى إلى السماء "الآن بلغا المعنية واستنقرا"

السلطة:

تمثل السلطة في أفق المسعدي معنى غيبيا ومثاليا يجعل من الكاتب بطلا أرقى لاشخصا فعليا في صراع أو توافق مع الآخر وذلك بسبب غياب هيكل الدولة أوان كتابة الأثر... "إنه يتحرك في هذه المسرحية كائنات بشرية وكائنات حيوانية وكائنات غيبية وجهاد (...) هذا صراع لا يقوم على تكافؤ القوى ولذلك فمعركة غيلان محكوم عليها بالفشل... أراد أن يكون انسانا أرقى من صنف بروميتي أو من صنف انسان الفيلسوف الألماني نيتشة لكن العهد لم يعد عهد السوبرمان ولا عهد اختلاس النار من الآلهة" د. محمود طرشونة: مباحث في الأدب التونسي المعاصر.

أما علاقة المثقف مع السلطة من خلال النخاس فعلاقة تناسب عكسي ويمثل السلطة غابريلو قائد الكابو بلا واسمه الأجنيبي دلالات أخرى "برهة قصيرة كانت دهرنا من لحظات، برقًا خلَّبًا سملع بين جبليين.. تناظر الرجلان كيف يعلل الإحسان بالانكشاف والعري

فيحمل صليب عذابه على ظهر مرهق يكاد ينحني، يكاد يرفع في غروب هذا اليوم الثالث من هذا المركب المجنون التائه في صحراء البحر المتوسط، بحر الروم والعرب والبربر.. مرافئ القاهرة تؤكد جميعاً أن تاج الدين قد رفع من الكابولافي غروب هذا اليوم الثالث فما رفع وما ظهر أسفل جبل المقطع، ولكن شبه لهم" ص 157، 158، 159.

لكن لا شك أن الطابع الديني الممكن إثباته (Religiosite) هو " تصوف المعرفة.." " نخاسة كونيّة شقية واسعة، حكمة يمكن أن تنير سبيل الضارب في ظلال هذا الماء المعقّ مثل الدن البارد، مداورة فولوج فرحيق يمتص فإذا الكيان كله خواء ثم خروج فهجرفناء" ص 152، 90. وما الفناء إلا في الذات الكبرى العارفة " الكون بأسره مجال غوص وفق ورتق وأرتياق، فعند حين مقدر قد يتخلص ما عاشه الإنسان في تموجات عبارة أو إيماءة أو ظل لون كوني" ص 142، 44.

الخصائص السردية:

يقول الدكتور محمود طرشونة "يقوم البناء الفني (في السرد) على تمازج السرد والحوار وتساويهما كما وظيفة ففي الحوار تعبير عن المواقف وشيء من الوصف الإيحائي وفي السرد بعض الإشارات النفسية وكثير من الوصف" ص 136. مباحث في الأدب التونسي المعاصر. يقوم السرد في المسرحية بتقديم الإطار المكاني والزمني والشخصيات والحركات وهي في تفاعل كامل مع الحوار فكان الحوار لسان حال الفكر والعقل والسرد لسان القلب والوجدان.. السرد يرسم الخوف والحوار يرسم قدرة الإنسان في مجال القوة لا الفعل وتترأى عناصر السرد مترادفة من جهة تعبيرها عن قوة تواجه تطلع الإنسان المشروع نحو الفعل والحركة.

المكان:

يقول الدكتور محمود طرشونة " أما المكان الذي تدور فيه الأحداث فهو يتغير من منظر لآخر لكنه لا يكاد يخرج عن نفس الحيز وهو الجبل الذي ضربت فيه خيمة غيلان وميمونة وهو يطل على هاوية يسيل فيها ماء عين جارية وهو المكان الذي اعتمز فيه غيلان بناء سده إلا أن هذا الجبل وعر يصعد فيه الأشخاص بصعوبة قاحل غليظ لا

الأليفة شعورا باليتيم، بل بالخصاء والجرح.. هذا الخصاء اللغوي لا يدرك عنقه غير من ذاق الغني وتحمل نظرات الآخرين واضطر إلى التنازل عن الاختلاف ص 35.

الدين:

إذا كان بطل رواية محمود المسعدي مشدوداً رغم تطلعه إلى المعرفة والاضطلاع بوجوده الإنساني فكراً ومعنى إلى مرجعية إسلامية بحتة (أبو هريرة) فإن ذلك قد جعله عملاقاً رجلاه من طين أو ربما عملاقاً بالنسبة إلى إحدائياته ومرجعياته أما في رواية صلاح الدين بوجاه فإن الدين أديان وديانات والكثرة قد تعني التسامح بقدر ما تعني انعدام جدوى الدين كركيزة أساسية للتبادل الثقافي بين الشعوب بل إن أحد أبطال الرواية (جرجس القبطي) مدع للنبوة وهذا ما يؤكد فكرة خضوع الدين في إحدائياته المعاصرة إلى ما يجعله موضع مسامحة ومؤامرات تجارة زاكية فاتنة باقية أوسع من تجارة القطن والقمح والأدعية وأكثر قداسة ص 95. يكشف صلاح الدين بوجاه هذا القبط في واقعيته الفجة وتاريخيته المتأففة لصبغته المقدسة "عباسيون وترك ويهود وموريسك وفنون من الغدر والشعر والعلم وأحابل البدان والنساء والزراع والسوق والأشمة والرهبان" ص 63. الدين لم يعد يقدم إجابات عن الأسئلة الحديثة (أو الباحثون فيه والمستغلون عليه) ولم يعد يحمي الشعوب من هذه المطاحنات الضمنية المنتهجة باسم التبادل "أمم وأجناس وفرق وملوطف والوان جمة منسابة حيرى" ص 148. لم تعد رؤيتنا للدين.. كفكرة غير منفصلة عن التراث.. تجعلنا نتقدم إذ لا يمكن أن نرى فيه إلا زخماً من شعوب وكتب وحبر وشعر .. أنساب وبلدان وأماكن ومناقب ومثالب ووزراء ونبال ومنجنيق ونساء وخيام وأوتاد وخباء" ص 146 فاي مكان للمناقب والمثالب في هذا الزمان خاصة وأننا ننتمي إلى الغرب الإسلامي" ص 153. وفي هذا التحديد قصد فالغرب أقرب إلى الحضارات المادية منه إلى حضارات الشرق، والغرب غربة عن المنابع الأصلية لحضارة كونت أساساً من الأسس الثقافية لبلادنا لكن رغم هذا الواقع المتعدد المشارب المختلف اختلافاً جديراً عما كان أو يجب أن يكون فإن النص لا يخلو من إشارات قرآنية مثل "زيت مبارك يكاد يضيء - الجائزة بعيدة هناك في الأفق تتمايل في رقصة لا غربية ولا شرقية" ص 81. كما أن النهاية لا تعدو أن تكون صوفية مسيحية إسلامية في أن "أما تاج الدين

الغرف انفتحت دنتست جميعها فلا حدود الآن بين الداخل والخارج والسر والعلن" 155. هل تبهرت إحداثيات المكان بسبب تجاهل أفراد لمسؤوليتهم التاريخية" ها أن تاج الدين فرحات يرفع من ذاكرة هذه الغرف المنتهكة وهذا الخشب الجريح وهذه العناصر الصاخبة وهؤلاء الناس الذين لا يعون ولا يرون ويكادون لا يسمعون" ص 157 - 158. المكان إحدائية تفضي إلى احتمالات في ذهن المثقف وهي تكاد تكون استشرافاً أكثر مما هي وصف للواقع، إنه الواقع كما يجب أن يكون... منطقة للاختلاف المخصب لا المجدب.

الزمن:

الزمن في النحاس يتخذ خطأ مستقيماً نحو الأمام ولكنه خط ممتد لا يمنع من العودة بصفة فجائية تأخذ بالماضي في كليته فهو من الماضي جامع لأخطاء التاريخ. تعداد لا نهائي يعتمد "قن التوريث حيث يسم التفرع الأصول والتعريخ الفروع ويدرك التشعب غاية" منصف الوهايمي ص 7 مقدمة الكتاب. ومن المستقبل كاشف متقن. "عثرنا على مرقونة في غرفة غابريلو تحتوي عشرين مفتحة ترصد حركة النجوم والمد والجزر وتتنبأ بظهور كاتب من الحشاشين أو دعاة الهرطقة وتلمح إلى إمكان ظهور قبلي يدعي النبوة" ص (92.91) النحاس.

يبتدئ الزمن آخر عواصف الخريف تبدو مثقلة رطبة توحى بشتاء حاد وطير النوء قلما يخلق في الفضاء الأزرق البعيد حيث رائحة البود والخوف والأوهام" ص 17. فترة حبلى بالإمكانات والتوقعات ولكن الزمن تاريخي أيضا "النور يشرف على نهايته فوق هذا اليوم الشاسع الذي كان يلعب ببحر الزوم ثم استعاره العرب حيناً من الدهر" فهل الاستعارة تعني عودة البحر للزوم أم عدم أحقية واحد في امتلاكه؟

الزمن في النحاس أيضا يرتبط بالذاكرة الذاتية والحلم "حفل هذا أم مشهد فردوس من شريط سينما ينشأ الآن أم محض وهم وأخذت تدور فذاً بالراقصين يتحولون شجراً قد انقلته ثمار من بدائع الجنة وأنها" ص 110.

يشبك الواقع بالخيال وما يجب أن يكون بما كان فيصير "سكون الصباح الذي تمتعت بشارته في الأفق الشرقي ص 6، النحاس. دليلاً على الأمل وجدوى الفعل

خضرة فيه ولا خصب قد انتشرت فيه الحجارة وعوى الذئب وهذه الغلظة في الإطار المكاني لها وظيفة أساسية في الدلالة على صراع الإنسان" ص 132. 133 مباحث في الأدب التونسي المعاصر..

"على منحدر جبل أخشب غليظ حزين نباته كالإبر أرضه ظمأى وغبارة كثير وسماؤه صفراء" ص 16. السد ط 2 هذا المكان يصدر مقاومة ضد الفعل بصلابته فهو السراب المصدق والصمت المحتفي بالعدم ولكن غيلان يبدأ فعله مؤمناً بالإنسان أولاً وبذاته الفرد مطلقاً فروعاً من الفعل عجزاً وبطلان نفس بل انظري هذه العين البديعة تنفجر من جنب الجبل كيف تركوها منذ آلاف السنين تذهب فتغور مياهها في الهاوية بمنقطع الوادي وانظري مياه المطر لا تسح إلا على الجبل كيف تركوها منذ آلاف السنين تسيل فتتحد فتلحق مياه العين فتذهب فتغور في الهاوية بمنقطع الوادي وإني لأرى سدي بين يدي وأرى المجاري وأرى الأنابيب ممتدة فوق الهاوية جسراً حديثاً يهزأ من الهاوية. هذه الأرض المتجددة المغيار كالجوهر الفاجرة لأحليتها ماء فاملأن بطنها فأخرجن حياة" ص (37.36).

الإطار المكاني في رواية النحاس ليس أقل صعوبة من الأول ولكنه باعث على الفعل مولد للطاقت لوحة مائية مجنونة "عيون المنارات البعيدة تثقب الليل في صحراء من الماء معدنية سوداء فاتنة. العيون تنبش سطح اليوم بلا جدوى، لا شيء يحدث لكن جلبة مربية تهز الأعماق مفتى يكون التناطح بين الظاهر والباطن يا ترى؟ عجيب أمر هذه الكابوبلا سكانها جميعاً يصرون على أن رحلتهم هذه إن هي إلا واحدة من أخريات غابرات (ص 46.49) نظرة موضوعية للتاريخ تجعل منه صورة فوتوغرافية للحظة بعينها زمنها ومكانها معلومان ولكنها تعيد نفسها في كل مرة بتوازن للقوى مختلف والماء ذاكرة الشعوب فيه من القوة والحركة ما يجعله رابطاً جغرافياً بينها ومساهماً في تاريخها..

في بداية الرحلة "كانت الكابوبلا العتيقة قد غادرت ميناء حلق الوادي منذ ساعات رصينة شاققة عميقة داكنة غامضة مرسله صغيرها المتقطع الطويل" ص 19. وفي نهايتها "الكابوبلا المختالة، عروس المتوسط، أضحت تائهة تدور حول نفسها دون غاية مثل ليونة جريحة،

إلا الأهواء ولا يغرون بغيرها إنهم لا يريدون شيئا، إنهم يتوهمون أنفسهم يطلبون.. هم إذن أوسع وأبعد لا تحد يريدون أن يقهروا الآلهة ويقتلوا العجز ولكنهم لن يجدوا إلى خلق العاصفة وجهها ولا الردع والزلازل والبرق لن يستلمعوا إلى الخلق سبيلا (ص 74.70) فلا يكون له من سند إلا ميارى خليقة الفنان ومثاله السابق للواقع فيتواتر الهدم والبناء فالهدم ينتصر الفعل في النهاية قيمة عليا لا تنقص منها الكبوات.. في النخاس توهما الكثرة وإمكانيات النقلاتي واحتمالات قبول الأضداد لبعضها (الماضي المستقبل/ العرب - الروم / الفلسفة والدين والعلم) ولكن المتف يطلب الحلول الصوفي في التاريخ فلا يعود قوة فاعلة وان كانت فردا بل يلقي بالكرة للآخر ويجعل المسؤولية في يد كل مساهم في الخريطة الواقعية وكان الثقافة تأتي بعد الواقع لتصفه وتستنتج القوانين لا لتعاضده وتساهم في تغييره .

الشخصيات :

يقدم السد الأشخاص على النحو التالي : - تمثل ميمونة صوت غيلان الداخلي : أقول إن أهل هذا الوادي قد سرقوا الوهاد سوابها ولبسوا هزالهم واتخذوا لسانا لتبنيهم وخشعوا لربة خافية.. يحسبون أنهم وحدهم يقاسون الظما والقحط يحيونها ويتخذون أرواحهم منها ولكن أنا أيضا أحبها وأقاسيها أما ميارى فهي أجمل أفكاره "هو: انظري السدي تصاعد انظري السد يعلو (..) هي : لا ترى سراجا في منتهى الغاب منيرا؟ انظر إليه يدعونا زجاج صفاء وعزم وأمنية تبدو رمزية مشدودة أكثر إلى روح المجموعة يقول كالراجع من تفكير بعيد : إذا أصاب الحجارة جنون انقلبت جوارى إن جنون الجماد الحياة" ص 80.

وهذا ما يفسر نهاية أيضا يشق البغل ويصعب ربعا ويضرب بالحافر ضربا لكنه مربوط بشأته مشدود بصخرة إلى الريح والعاصفة" ص 148، 149.

كل الشخصيات مرتبطة ارتباطا قويا بغيلان فاما أن تكون مساعدة أو مناهضة أو أن تكون فكرة موقدة للفعل المضاد (ميارى - صاهباي) المسرح الحقيقي هو خيال الكاتب الذي يجعل من الأفكار والواقع قوى تتصارع لإرساء الحقيقة الكونية المطلقة والتاريخية النسبية والشخصيات في النخاس ثلاثة أنواع فهي شخصيات

ولكن النهاية تبقى في الليل (ص 145) والغروب (ص 157) وإن شبه للناس رفع تاج الدين.. أما في السد فالزمن وإن دل على النهاية منذ البداية آخر العشي" ص 16 ودل على الاستيشار أو اكتمال الفعل" ثم تسكن الأرض والسماء فإذا ليلة لينة رزينة ملأى كحمل حسناء حبلى، وشفق كالفجر (السد ص 50) فإن نهاية الفعل تجعل "السد أشلاء انقراض تساقط في الهاوية" ص 146. وإن كانت النهاية في قلب العاصفة فإنها الكمال في النقص وإن البداية في النخاس والسد متماثلة وكذلك النهاية وإنما هي كالولادة والموت، وإن الفعل ما بينهما هو المختلف يجعل الحرية للعصر والإنسان باختلاف الظروف الراهنة.

الحركات :

يقول الدكتور محمود طرشونة " هناك موازاة بين 3 أصناف من الحركة : حركة واقعية تتمثل في بناء السد والتجاور وحركة نفسية تتمثل في تقلب الأشخاص بين الرجاء واليأس وحركة تنتمي إلى الخواص وتتمثل في تكلم البغل والحجارة ونطق الهوائف (ص 133 نفس المصدر) يقوم "السد" بوصفه مزجا طريقا بين السد والحوار على جعل كل بنى النص اللغوية والفكرية والنفسية في تناقض يقوم على التكمال والإضافة وإن كان الإطار محدودا بقدرة الإنسان الفردية على التجاوز وتبذ المجموعة بماهي قوة تشد إلى الأسفل "السد حمله لا حلمهم ولئن بدت في أولها كالملمحة الجماعية فإنها في جوهرها مغامرة فردية يخوضها لنفسه أولا وفاء لفكره على الإنسان شاهدة" الأستاذ توفيق بكار مقدمات ص 78.

في النخاس تبدو الحركات متنافرة رغم أنها تصب في نفس النهاية وذلك لاختلاف فواعلها وانتماءات شخوصها ولكنها تختزل في 3 حركات : حركة الكابويلا وهي حركة تدل على القصد في البداية ولكنها تتحول في النهاية إلى فوضى وحركة تاج الدين وما يدور في فلكه من مساعدين ومعارضين (السياسي مدعي النبوة - لورا - نساء عربيات - شخصيات مختلفة الجنسيات) ثم الجنازة: التحرك نحوها ثم الإعراض عنها بما هي اعتراف من الآخر والطلعان في مشروعية البحث عن الاعتراف أو إسناده... في السد يتتابع الفعل وسط أحلام ميمونة المثبطة لعزم غيلان وهوائف الربة وأحجارها- كذا البشري ديداو لا يهون

ورد في النحاس ذكر شخصيات تاريخية بكنياتها لا بأسمائها وقد كثرت فيها الروايات والاسناد والمتون وتلك لعبة اثيرة للنخاسين الباحثين أحيانا عن حقيقة الكلام أكثر من حقيقة الواقع لكن التوريق يجعل الشخصيات تعرف بالجمع لا بالمفرد كقوله "عرب مسلمون ويهود وبربر ونصارى ومغامرون وعطر ينور في القناني القديمة داخل صندوق منسي في مجلس عتيق بارد" ص 48.

خاتمة:

تمثل النحاس موشورا يخيّلنا على عدد لا نهائي من الرموز والروى، يجعل من المثقف حاملا تاريخيا لكل المعاشي والقيم ولكنها وإن مثلت قراءة حديثة وتجاوزا لأفق المسعدي فإنها تبقى وفيه لمنطقه ولنظرته للخلاص سبيل السلفية أضلحى مثل سوق منسية في جبل وعزّ حزيز نباته كالإبر فأرضه ظمأى "النحاس" 156.

تاريخية أو معاصرة أوقيم ورؤى حاضرة تجارب فريدة يقتضيها وجود المثقف في أرض غير مستقرة (الكابويلا) ولكن نجد في كل الحالات أن هذه الشخصيات هي الوجوه الأخرى له "المرأة لم تكن أنثى بالنسبة إليه كانت وجودا آخر غريبا كائنا بعيدا قريبا في أن يقتضي المعرفة والكشف ص 28 وغابريلو لم يكن سوى ذلك "المثيل المغاير فلت في الفضاء البعيد مثيرا حذرك وخوفك وتحسبك" ص 36. وهاهو عبدون التاجر يقول له "أرو حكاية لك الدنيا وما تحوي" ص 79. فيلتقي معه في أحد تعريفات النحاس "فلا نخاس إلا من قايض الأشياء جميعا" ص 90. والقبطي مدعي النبوة يتداخل معه في تجارة الحقائق "فأي دهاء هذا الذي شد أوائل المسيحيين إلى أجداد الفراعنة في هذا التيه الضائع في أعماق الريف المصري ما كان جرجس ليكثر الاستفهام" ص 96. ولكن تاج الدين يكثر منه ويدفعه حتى أجره. فالآخرون هم الذين يصطدمون بوجوده لأن النحاسيين هم القومة على الأمر كله يرصدون حركة الناس والأشياء والأفلاك فيعلمون الظاهر وما يخفى" ص 97.

تجليات المكان في ديوان "فصول من كتاب الحب التونسي" لعبد الرحمان مجيد الربيعي

لهاء خليف باشا

"في سقف واحد هو السماء"
سوبر فيل.

التقديم :

صدر عن سلسلة الحركة الشعرية ديوان للمبدع عبد الرحمان مجيد الربيعي في طبعته الأولى وقد صدر سنة 2000 وجاء الديوان في 175 صفحة وينقسم إلى إصحاحين: الإصحاح الأول (نصوص للهفة والعشق) والإصحاح الثاني (نصوص الخراب والختلان).

توطئة :

عندما تصفحنا هذا الديوان كان الاكتشاف في طليعة أهدافنا فقد عرفنا عبد الرحمان مجيد الربيعي روائيا جريئا وعرفناه مؤسساً لجنس أدبي جديد لم يأخذ حظه بعد من الدراسة وذلك في كتابه "من ذاكرة تلك الأيام" الذي سجل ولادة سيرة الأدب بما هي مختلفة "عن جميع السير الذاتية التي أبدعها عمالقة الأدب العربي الحديث مثل طه حسين في "الأيام" وأحمد أمين في "حياتي" وسلامة موسى في "تربية سلامة موسى" وميخائيل نعيمة في "سبعون" (...) والسبب في هذا الاختلاف هو أن الربيعي لم يدون سيرته الذاتية في ذلك الكتاب وإنما تناول سيرة الأدب العربي المعاصر (1) في حين ظلت شخصيته الشعرية محجوبة خاصة أنه رفض الطبعة الأولى من هذا الديوان (2) ولعل أول سؤال شغلنا هو مقصدية الكتابة الشعرية بما هي خروج عن مسار طويل مثمر في الكتابة النثرية الإبداعية والنقدية أيضاً، فكان من الحتمي أن نتساءل عما إذا كان الدافع ذاتياً أو لنقل شخصياً استكمالاً لتجربة يراود لها أن تكون شاملة وقد حضرنا في هذا الظن أصداء موقف نقدي

قديم مداره أن "البليغ من لم يقصر نظمه عن نثره" (3) بيد أننا نتساءل كذلك عما إذا كان المقصد فنيا اقتضته طبيعة التجوية القاذحة لهذا الديوان لذلك كان من الضروري رصد الشعرية المتخفية وراء البنية النثرية للنص الشعري لأن الشعر استفاد من مقومات النثر ولكنه وظفها وتوظيفاً جديداً وشعر الربيعي من هذا النوع الذي يبني منطلقه خلف ستار تسجيلي يلاحق تفاصيل اليومي وتفاصيل لحظة شعورية خلاقة وتفصيل تجربة إنسانية صاغت من الفضاء المكاني أسطورة تنامت في ذات الشاعر بأبعادها الثلاثة "العراق جرحاً وتونس ملاذاً ولبنان حنيناً" (4) هكذا بدا لنا الشاعر متشظياً بين أمكنة تختلف في مجالها الجغرافي و أبعادها الثقافية والفكرية ولكنها تتحد في القصيدة لتشكل فضاء تنبعث منه أصوات تتحد شعرية المكان الذي لم يحط في المقاربة النقدية بأهمية كبرى لأن علاقة الشعر بالمكان ظلت قائمة على التذكر وتلويحات المكان العاطفية والوجدانية أكثر من قيام المكان كعنى مستقل بذاته في حين أن المكان في الأجناس القصصية يعد مكوناً أساسياً لذلك "لم ينته النقد الأدبي العربي الحديث لمسألة المكان إلا في أول الثمانينات خصوصاً بعد صدور كتاب باشلار "جماليات المكان" بترجمة (...) غالب هلسا وإن كانت بعض البحوث تنشر من حين لآخر عن "المدينة في الشعر العربي فهي بحوث مبسطة (...) في أغلب الأحيان (...) ولاحظ البعض ملاحظة انطباعية على حياة إشارات فقط وارتباط بعض الشعراء (...) بإمكانه محدودة وهذا لايعني أنها خاصة بهم مثل جيكونو السياب (...) غرناطة لقارسيو لوركاسانتياقو ليايلو نيرودا الجزر البحرية لسان جان بيروس، كل هذه الأمثلة قبل توجه

فيها معمارية القصيدة مع طبيعة التجربة لتتحول إلى هندسة بصرية يبنى فيها توزيع السواد والبياض عن تضاريس يوضع فيها الشاعر ذاته ويوضع الآخرين :

تأخريين

وأنا منغرس في غابة الآخرين

أمامي قامة ابن خلدون

وجمع يلتقط الصور للذكرى

أرمي عيني يمينا

أرميها شمالا

قداما

خلفا

أقلب كتاب الوجوه

فلا أراك على صفحة منه (10)

فالشاعر في هذا المكان المفتوح محاصر بالبرود والغربة والعذرية يضيق به المكان رغم إتساعه الفيزيائي وإمتداده وتنقلص ذاته أمام حضور "الجمع" و "الآخرين" وتبرز ثنائية أساسية في هذا السياق هي ثنائية العلو والإنخفاض ويتجسد العلو في معنى الشوق والحنين في حين يتجسد الإنخفاض في مادية الإتجاهات التي تفرض على الشاعر الثبات وسط حركة دائبة وهنا تنشأ دلالة الإنحصار وما يقابلها من حرية الروح وتحليقها في فضاء مكاني لا يعرف الإتجاهات.

المدينة بين الحضور والغياب :

تتجلى صورة المدينة مرتبطة "بالقر" الوجداني :

الثالثة مضت

فماذا يفعل

هذا البلوي الممرور (11)

ولا تحضر البادية كنموذج للمكان الأمثل أو المكان الحلم بل يحضر "البلوي" الحامل لجذور البادية وهو ليس ضربا من الحنين الفلكلوري المجاني وإنما هو معاناة فعلية فالشاعر لا يدين المدينة من الزاوية الحضارية والصناعية

الشعراء بمقصدية إلى المكان أما الأماكن في الرواية العربية والعالمية فهي أكثر شاعرية وأهم من المكان في الشعر (5). وربما يعود ذلك إلى غياب نصوص شعرية تطرح قضية المكان كخلفية استراتيجية في توليد القول الشعري مثل نص الربيعي الذي يفرض فيه الممدخل المكاني نفسه لأن التجربة بطبيعتها مكانية، فالربيعي من صنف المثقفين الذين اندمجوا في "الوطن الجديد" دون أن يلمهم هذا الإنفراط عن جذورهم فتجربة المكاني عنده قائمة على الإثراء لا على الإلغاء وتبين بأن الربيعي شاعر مكاني ونصه مكاني لأنه "بصري" يعتمد على المراثيات فهو محسوس وبارز وإذا كان للمراثيات تاريخ أي حدود فإن المراثيات في النص قد لا تصبح مراثية لأنها أصلا تصبح شيئا آخر فيه (6) والأشياء مكانية بصورة ما لأنها ترى من خلال المكان، فالمكان "مجموعة الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة" (7) فهو يحضر حضورا باهتا وضعيفا عندما يكون مجرد إطار ويحضر بقوة عندما يتحول إلى معنى شعري وشحنة دلالية وطاقة معبرة.

مرجعيات المكان :

وتتأسس صورة المكان في ديوان "قصص من كتاب الحب التونسي" على التفاعل بين المكان الواقعي البصري والنواة المكانية الخفية (8) المتأثية من تجربة الماضي. قصورة المكان تقوم بمثابة الوسيط بين أمكنة قديمة وأخرى جديدة، والربيعي لا يبحث في كليهما عن التفاصيل بل يربط الجوهرى مع الجوهرى وهنا ينشأ نوع جديد من الأمكنة هو المكان اللغوي الذي يربط بين المكان/الواقع والمكان/الحلم مستعينا بالذاكرتين الطويلة والقصيرة :

بعينيك تعمر ذاكرتي المخربة

ذاكرتي المنخمة النعمة

المعبأة الفارغة (9)

وما الذاكرة سوى مرجعيات فنية وفكرية اقتضتها تجربة متميزة مع المكان لذلك تظل الأمكنة البصرية الخارجية منسوجة بالأمكنة النفسية الداخلية في علاقة دورية تسير من الإمتلاك إلى الإفتقاد ومن الإفتقاد إلى الإمتلاك، علاقة يتداول فيها الداخل والخارج و تتضافر

الكل فهو لا يتكلم عن كائن خارج ذاته وإنما يتكلم عن ذاته فيها ويصغي إلى تاء التأنيث في غياهبه" (15). والجسد الأنثوي يتقلب في الإستعمال الشعري بين قطبي المقدس والمقدس غير أن هذين المعنيين غائبان أمام حضور الوجه لا بدلالاته الأنثوية فحسب بل بدلالاته التعبيرية :

أرى الهواذج تضي
بعذارى بني هلال
(..)

أخالك من تلك السلالة النادرة
وفي عروقك يسري دهما المغامر
وجحك يعلن أتماهك لها
وجحك الحارق في صمته
(..)

وجحك الذي جمع الجمر والثلاج معا (16)

فقرارة الوجه تجاوزت وصف السطح الإستيتيقي إلى العمق التعبيري، فالوجه حامل لدلالات منظومة الهوية "المفقودة" والجذور "الضائعة" أو "المستلبة" وهو يؤسس اكتشافا للمغاير والمختلف في وجوه تحكمها سلطة النموذج ورد الاختلاف إلى الإشتلاف :

لك مغبة شعرك

وسيماء العرب الأفتح في ملامحك (17)

فكانما هذا الوجه يستجيب لإستيتيقا بدائية جعلت من الفانتازي بصريا وجعلت الذات الشاعرة ترتحل في الأنثى :

خبني جواز سفرى

وأوراني الثبوتية

أغلقني كد الأبواب إلا بابك
(..)

وهدي كل السجون إلا سجنك

فتبورك أعشاب ونبات، تبورك الحرية (18)

فمثل هذه الأنثى تمثل قيم التمرد والرفض لثقافة

(12) وإنما يدينها إنسانيا فإذا غاب صورة البادية هو درجة قصوى في الحضور باعتبارها خلفية شفافة تعكس انحصار علاقة الفرد بالمكان في المنازل والأبواب والقلاع فينتج عن ذلك ما يسمى بتراجيديا العمارة التي تتضاءل أمامها الذات، فالقارئ قد ينساق وراء انطباع متسرع لحضور البداوة "وقد يعده مثلا لواقع فتى قادم من البادية لمدينة صادمه له لكن ماذا خلف هذه الصورة الأولية؟ لا يبدو لنا خلفها رفض للقيم المدنية أي أن المكان الريفي لا يمثل بالنسبة للذات خلاصا من المكان المدني، ما نراه هو مشاكل أماكن البداوة والمدينة في ذات قلقه بسبب هاجس مسيطر هو كونها موجودة قسرا في المكان : مكان غير اليق بدل أن تملكه يملكها بكل غربته عنها فلا يبقى لها سوى التحرر من سطوته باللغة وبدل أن تختار النكوص المكاني كما هو الأمر في كثير من شعر المدينة عند شعراء الرواد تضي الذات قدما في محاولة اختراق هذا المكان" (13) ويتسرب هذا المنهاج في التعاطي مع المدينة إلى صورة المرأة المحكومة بالتجانس والتشابه والتطابق مع سلطة النموذج :

أيتها المرأة الظبي

لم تصادرك المدينة

ولم تتقبل رتال روائحها
(...)

فمن يعيدك لبرارك (14)

فالمرأة تصبح من هذا المنظور مكانا مغايرا يلجأ إليه الشاعر من وعورة العالم وفضالته ويجسد حنينه الجارف إلى مكان مطمئن دافئ أصيل لازيف فيه يبدد محنة الشوق المتوقدة في أعماقه فالمرأة مصدر لا يمكن إغفاله يحقق في تجربة الشاعر المحكومة بالإرتحال شيئا من الإستقرار.

المرأة / المكان الحلم :

وليست العلاقة بين المرأة والمكان غريبة فهي مألوفة في الشعر (المرأة/ الأرض) و الانثى هي أرض مطلقة "فالشاعر عندما يذكر أنثى المطلق أي المثال فهي أنثى كلية تختصر كل إناث الكون لذلك فهي تحضر في الماضي كما تحضر في الحاضر والمستقبل (...). هي الكل يندغم في

وهنا يعد الإختراق فعل الذات الفرد مع الجماعة وهو كذلك فعل الذات الفرد منفصلة عن الجماعة هو فعل الذات الفرد في صراعها ضد عقبات المكان :

بواد غبراء اجتزعنا

طغاة وشراك

خرائب وأعاصير

كأبدت الوجع والحلكة

عائوا بحقلي وسنابلي

أطلقوا جرادهم الشره

لكنني سلمت بعتاد (22)

وترتبط دلالة الاختراق بدلالة الانتشار :

لك قلعتك

ولي هذا العراء

(ب)

انتشري في هذا العراء الكئيب (23)

ويربط الانتشار بالإنسان الأول الذي يتواصل مع المكان جسديا وفكريا فالإنسان يحتوي المكان يعقله والمكان يحتوي الإنسان بامتداده وانتشاره وكلاهما حاضر في الآخر متحد به ناطق عنه، غير أن هذا التفاعل بين المكان والإنسان تهديم لفائدة علاقة جديدة قائمة على "الحد" فيقسم الحد المكان إلى شقين متباينين لا يمكن أن يتداخلا ويتميز الحد بخاصية أساسية هي استحالة اختراقه (...) وقد يكون هذا الفصل فضلا بين الأهل و الأغراب أو الأحياء والأموات أو الفقراء والأغنياء (24).

ويكسر الحد دلالة الانفصال خاصة إذا اتخذ المكان بعدا عموديا "متعاليا" ببنى عن قناع إجتماعي وانتفاء طبقي فيتحول المكان من قيمة شعرية ملهمة للحرية إلى سلطة كابته للحرية يتحول فيها الإنسان من جوهر ملازم للمكان إلى عرض هامشي ومن هنا تنشأ رغبة الشاعر في التعويض عبر المكان المدهش :

أنا المقتول بلا ثأر

المحترق بنيران (الهناك)

التهجين ومثل هذا الوجه يحمل قيما جمالية وقيما شعرية تعكس أقتنوما أساسيا في الشعرية الحديثة وهو جمال الفوضى ويرتبط الإرتحال في الأنثى بأقنوم جديد وهو أقنوم حرية القيود إذ لم يعد الشاعر قادرا على التعاطي مع أحلامه إلا من خلال هذه المرأة التي لم تحضر بمقاتنتها وبأشياؤها وبإيقاع الأنوثة العابر- لأن الشاعر مسكون بـ"الانقلاب" على الأنثى. وإنما هي حاضرة بتعبيرية وجهها الذي يجمع في آن واحد إيقاع العروبة وإيقاع تونس :

أنعان في محيالك كبرياء البحر الأبيض المتوسط

وأعيش هيبية الصلاة في مسجد عقبة ابن نافع

وأعرف لذة التطواف في "واحه شنني"

والوقوف بانشداء أمام فتنة شيطان سوسة

والثبه وراء البياض والزرق في سيلدي بر سعيد (19)

فهو يرسم لوحة امرأة / وطن تختزل وطنها وتتحد به بعيدا عن "الإنبهار السياحي" (...) فيشكل صورة امرأة / تضاريس امرأة عشوائية امرأة طبيعية قدكونا بالغانية التي تصوغ الطبيعة جمالها فتصحب بدورها-دالة على الطبيعة فكلاهما دال وكلاهما مدلول.

وتكشف الأمكنة الواقعية عن خاصية توظيف الأمكنة في النص الشعري وهي خاصية التفاعل والدمج والتفتيت والامتصاص (20). فالنص الشعري لا يبنى على تسلسل زمني أو ربط منطقي وإنما تتحول الأماكن إلى معان تصب في صورة المرأة/ الوطن وتحقق اندماج الربيعي في "المكان الجديد".

الإختراق والانتشار :

إن الإنتماء إلى أمكنة مختلفة ركيزة أساسية في تركيبة الشاعر المسكون باختراق الأمكنة و التحرر من المكان المحدد المسيح :

حروب صرنا لها خطبا

(ج)

علنا قلح في اجتياز الحلود

حيث الصحراء والصحراء والصحراء (21).

واختراقها وصبرها داخل ذات واحدة أداء رؤية جديدة معقدة قد تكون أكثر تعقيدا من بنية المكان لأنها متطلعة إلى المكان الفردوسي :

كيف انغرست فردوسا محا جذب الوجدان (27)

والمكان الفردوسي في الديوان هو أساسا مكان عجائبي لأن الشاعر يرخل فيه إلى الماضي ويبقى في الحاضر ويتطلع إلى المستقبل فهو يتأسس من تنشيط صورة المكان بإضافات تاريخية واجتماعية وتكن الجدة والطفرة في أن البديل المكانية واقعية أرضية تتمثل في إعادة رسم الخرائط رسما جديدا لأن الشاعر "اكتشف غدر خرائطه".

فالمكان الأمثل أرضي وهو يقوم على جمع اشتات مكانية واقعية ويتجلى التعاطي الواقعي مع الأماكن في اللغة نفسها فتتجسج مفردات الحلم وتغيب صورة المدينة الغاضلة في بنائها الإقتصادي والإجتماعي وتظهر الأماكن اللغوية التي تحكمها العلاقات الأيقونية و يتجسد المكان كركب تتحرك فوقه شخصيات واقعية لا أسماء لها ولا تفاصيل لأنها غير معروفة وإنما تظهر بوظائفها الإجتماعية ولأن هناك تتوالى اللغة بتأثت بكائنات تعد جزءا لا يتجزأ منه لا المتحرك الذي يتأثت بكائنات تعد جزءا لا يتجزأ منه لا انفصال له عنها.

إيقاع المكان :

يتنوع الإيقاع في الديوان ويتجسد في تمثلات تستدعي ذاكرة المكان وما ينبعث منها من أصوات وأشكال، فأيقاع سمعي بصري، فأما الإيقاع السمعي فهو قائم على حشد الاسماء :

إن هاتين العينين التونسيتين
أسكنني سلطانها المترف
فكيف لك أن تعينني
لأزواج "الذلف" التونسي
بـ "القمار العراقي"؟
وأن أتومر باب البحر
بالباب الشرقي؟
وجبال عين دراهم
بجبال حميرين

المحتفي بوثان (الها) (25)

ويتشكل المكان المدهش من المزاوجة بين القريب والبعيد وضمهما في نقطة التقاء لا تراعي حدود الفيزيائي لأن الفيزيائي يضع الإنسان في دائرة الإمكان بتفعيل الفضاء الموضوعي مع الفضاء النفسي الوجداني فالـ (هناك) يوجد فعلا في طرف آخر من الأرض غير محدد وهو في طرف غير محدد من الذات فيتحد المجال البصري مع النفسي ليشكل مكانا وسطا بين "الأنا" الموجودة في "الها" و"الأنا" الناشدة للـ "هناك" في علاقة يتكامل فيها البصري مع النفسي والقريب مع البعيد في ذات واحدة هي ذات الشاعر المتشظية مكانيا وثقافيا :

أعرف حنان أنهج المدينة العتيقة (ب)

وأرى الأمهات بالسفاري والآباء ينفخون شيشائهم في القماشي الشعبية (ب)

زور الناصرية والبصرة نبتل في الكوفة (ب)

كانني صرح بالبل وكانك جنائنها المعلقة (26)

وتجلى صورة تونس في المكان الجامع الذي تتعايش فيه أصالة الشرق وتقاليدته وحداثة الغرب، هذا الفضاء المكاني يخرج من ضيق الإقليمية إلى إطلاق الكونية بثرأ مكوناته الجغرافية والثقافية والذات الشاعرة بطبيعتها متطلعة إلى الإنتشار في الكون فهي تحمل قيم المكان الجامع الذي يتسع لمختلف التضاريس والثقافات بما فيها من أصالة وتمرد وتطلع وما يشد القارئ في هذا الديوان هو التوظيف المتفرد للمكان الذي أصبح نافذة للشعرية تنفتح على المرأة والتاريخ والحنين فالمكان ليس إطارا أو فضاء أو مجالا بل تحول إلى معنى ولعل هذه الفكرة تتروخ أكثر لو أن النقد انكب على دراسة المكان كمعنى شعري للحد من الإلتقاء والإحتكاك بين وظائف المكان في النثر ووظائفه في الشعر الحديث فالرؤية الشعرية للمكان قائمة على البحث والتأسيس بتفعيل الأمكنة وتحويلها

والمرابط

بخان مرجان؟ (28)

وهي أماكن تستوقف القارئ فيجعلها أماكن نبر إذ أن "كل مكون قابل لأن يكون نبرا ويكون محلا له" (29). ولكن النبر ليس اعتباريا واختياريا لأنه توجد مؤشرات دالة على النبر كأفراد هذه الأماكن في سطر خاص بها فهي منتشرة مكتفية بذاتها لا تحتاج أن تجاور مفردات أقل منها تأثيرا أو أقل منها إيقاعا سمعيا ودلاليا وأما الإيقاع البصري فيتمثل في معمارية القصيدة لأن القصيدة جسد مرثي له حضوره الخارجي فوق الصفحة البيضاء وهذا من أخص خصائص الشعر الحر وليس من قبيل الترف البصري فالإيقاع البصري ضلع أساسي في الدلالة لأنه نوع من التجريد العقلي لما ورد محسوسا في الخطاب الشعري ومن هنا كان لا بد من رصد مواقع أطراف الخطاب وتحليل تلك المواقع كان يضع الشاعر حبيبته في قمة الهرم وافقة على قاعدة الأصالة والتجذّر:

لك قلعتك

ولي اللهاث

لي الوله والطيش

لي الجراح والغزوات

النزوات والهزائر

لكن فذلك الأستوائي

يذل صبيح المدن المترفة

تنظلي به عيناك الفاتكتان

عيناك اللتان تستطفتان كل غزل الأجداد

من الجاهلية حتى لحظة الوجد هذه (30)

ولكن قد ينكسر الحلم وينقلب إلى صراع مأساوي تراجيدي يكون فيه الشاعر في موقع عجز لانقطاع التواصل بينه وبين الأطراف التي يريد تفعيلها دون جدوى ولا غربة فالأطروحات "العشوائية" لا تجد في الواقع "المجدّب" فضاء ملائما فيكون الهرم المقلوب:

أواصل الخطر في وحشة السراب

بقودني وهم بحبرات طافحة بالماء

(٣٠)

تسارع خطاي

(٣١)

فمن مننلي

ومن المغيث (31)

المحصلة:

إن ديوان "فصول من كتاب الحب التونسي" هو في نظري من جنس القصيدة الديوان حيث تتوحد أطراف الخطاب الشعري ولكن ما يتغير مع كل قصيدة هو العلاقات بين هذه الأطراف فهي تتأسس على الصراع حيناً وعلى التقويض أحياناً وفقاً لطبيعة الطرح وحميمية الموضوع، غير أن الملفت هو استخدام الشاعر للمكان كشغرة لنشأة مختلف الدلالات وتتأسس صورة المكان في نظري على اليتيم، فأما الآلية الأولى فهي التواكم فالأماكن تلد أماكن والأماكن تتذكر أماكن وتحتشد وتتجاوز أسماؤها لتتجاوز تجزئة المكان وتصوغ صياغة جديدة ولم يؤد تراكم الأمكنة إلى تصدع البناء بل تم دون "أن يثقل كاهل البناء الشعري ويمسح شكل القصيدة ويربك قدرتها على الإفصاح عن مكونات النفس الإنسانية بشكل عفوي تفرضه اللحظة الشعورية" (32) لأن هذا التراكم غير فوضوي، منظم معجمياً ودلالياً داخلياً وخارجياً قائم على التناظر بين ثقافة المشرق وثقافة المغرب اللتين ترتكزان على ثنائية الاختلاف والوحدة وأما الآلية الثانية فهي المرونة أي مرونة المكان النصي بخلاف المكان الواقعي الذي "قد يتلاشى ويتهدم إلى الأبد ولكن يبقى في النص. هكذا تكون اللغة حامية للمكان من تلاشيها الظاهري أكثر من الحجر والإسمنت لقد تلاشى أيوان كسرى الواقع ولكن نص البحري حماه من اندثار نواته الخفية بمرور القرون" (33) فنص الربيعي تعامل مع المكان تعاطياً مجنوناً وواعياً في أن واحد فهو نص يرسم خرائطه الذاتية ولا تستهويه الخرائط "المضللة" فكانت التجربة وكان الشعر.

الإحالات:

1. انظر على القاسمي : جنس سردي جديد قراءة في "من ذاكرة تلك الأيام" للربيعي مجلة عمان "الأردن" عدد سبتمبر 2003 ص.85.
2. انظر الديوان ص 175.
3. انظر مصطفى الشكعة بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية - دار الراشد العربي ط 1 - 1981 ص 257.
4. انظر الإهداء الوارد في الديوان.
5. عز الدين المناصرة جمهرة النص الشعري منشورات الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب ط 1 عمان 1995 ص 299 - 300.
6. نفس المرجع ص 316.
7. نفس المرجع ص 280 (البنية البصرية والبنية المتخيلة)
8. نفس المرجع ص 302.
9. الديوان ص 38.
10. الديوان ص 55.
11. الديوان ص 68.
12. انظر عز الدين اسماعيل الشعر العربي المعاصر دار الثقافة ص 332.
13. انظر موقع WWW Jehat.Com "بيانات الشعر العربي عن مجموعة أمجد فاضل"
14. الديوان ص 71.
15. انظر الشاذلي القرواشي قراءة في مجموعة "أحبك حين أحبك" مجلة الحياة الثقافية نوفمبر 2003 ص 148.
16. الديوان ص 20.
17. الديوان ص 14.
18. الديوان ص 19.
19. الديوان ص 12.
20. عز الدين المناصرة جمهرة النص الشعري الطبعة الأولى ص 156.
21. الديوان ص 156.
22. الديوان ص 16.
23. الديوان ص 14 - 15.
24. عز الدين المناصرة جمهرة النص الشعري نفس الطبعة ص 315.
25. الديوان ص 37.
26. الديوان ص 13.
27. الديوان ص 33.
28. الديوان ص 108.
29. محمد مفتاح - ديناميكية النص المعاصر في الشعر العربي 1994 ص 12.
30. الديوان ص 11.
31. الديوان ص 25.
32. د. عبد الستار جواد - التحديات التي تواجه القصيدة الحديثة - مجلة آداب 1988 العدد 36.
33. عز الدين المناصرة - جمهرة النص الشعري - نفس الطبعة ص 317.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.org>

قراءة في مجموعة المحسن بن هنية "الزهرة والخريف"

"وحده من يسأل هو الذي يعرف"
من محاورات سقراط للفلاسفة

محمد المحسن

التعبيرية، والفنية، عملت كذلك على تمثيل البنية الحكائية في التراث الشعبي العربي، وإعادة توظيفه في البنية السردية الجديدة، باعتباره جزءاً من نسجه العضوي ولذلك بدا واضحاً في بعض أقاصيصه اشتغاله على الغنائزي الغرائبي والحكائي دون أن يكون ذلك سمة خاصة بعالم المحسن بن هنية القصصي.

قد يذهب البعض منا- في قراءته لتجربة القاص إلى أنه رغم خروجه على أدب الإيديولوجيا، كان ينطلق في بناء عالم قصصه من رؤية أيديولوجية تتمثل في تلك السمات المتناقضة التي تحكم عالم الصراع في الواقع، وتحدد أبعاده في أغلب نتاجه، لكن هذه الرؤية/القراءة سوف تتجاهل الدلالات الواسعة التي منحها القاص لمضمون الصراع وشكله ومستوياته، وإنه كان يعبر فيما يكتبه عن انحياز واضح لقيم الحرية والجمال والحب والتجدد، وأن قضيته الأساس ظلت تتمثل في اصطدام وعيه بالواقع الاجتماعي في مختلف تداعياته، كما أنه مازال يجتهد في فضح وتعرية الواقع من الداخل والخارج بقسوة أو سخرية لاذعة ومربدة، تنتصر للقيم التي آمن بها.

وإذا كان- البعض منا- كذلك يرى ميل التجربة إلى نوع من التمييط في أشكال تعبيرها، وبنيتها الحكائية، وفي مناخاتها، فإن هذه الرؤية تتجاهل بدورها التحولات الداخلية التي تحدث في شكل التجربة ومضمونها، كما أنها تتجاهل- أن القاص كأي مبدع أسس لتحول جديد في كتابة القصة، مكّنه من أن يبلور ملامح تجربة تحمل سماته الإبداعية الخاصة، وبالتالي فإن التحول يبقى من داخل هذه التجربة التي ترسخت، وهو تحول تفرضه وتستدعيه حدود التجربة المفتوحة على الواقع وعلى رؤيته التي تنتمى إلى الذات والعالم في جدل العلاقة القائم بينهما..

... حين يلج المحسن بن هنية عتبة الإبداع، ويؤث حضوره في فضاء المبدعين، فإنما نراه يسعى- بجهد غير ملول- إلى أن يكون شاهداً على عصره وفاعلاً فيه بالقدر الذي يحتمله واقع المنع والإباحت. لذلك فهو يجرتنا- دون وعي منا- إلى ذواتنا أو هو يذكرنا بها مشروخة مشطاة... ولا عجب فيما أزعج إذا علمنا أن هذا القاص جاء إلى القصة القصيرة من أبواب الحياة الشاسعة، وراح يؤث فضاء لغتها بالمجاز وبالإستعارة ذات الكثافة الحسية، والتوتر والإيجاء مما ساهم في إيجاد مناخات عالم قصصه المعبوة عن علاقة شخوصه المختلفة والمتوترة مع الذات والعالم الذي يتركها لمصيرها الأعزل وحيدة ضائعة، مستلبة ومقهورة بسبب الشرط الاجتماعي والوجودي المأسوي الذي تحياه، والذي يجعلها تنكفئ على دواخلها- المعطوبة- وتعيش في مناخ كابوسي مخيف، لا تجد سوى الأحلام وسيلة للهروب، وإشباع رغباتها المستفزة والمحدومة.

لم يضق الكاتب بأشكال الكتابة القارة ومرجعياتها، ويعمل على تهديمها إحساسه بالضيق بها، وتأكيد لقيمة الحرية كشرط للإبداع الأصيل، وإنما عبر أيضاً عن ضيقه بالواقع، ونقمته عليه، وتمرده على مواضعاته الأخلاقية والإجتماعية، وفضح مظاهر التزجر والسقوط والقهز فيه، ولذلك حاول أن يصور ذلك الواقع بالقسوة التي كان يراها فيه، أو يرى مأساة الإنسان وضياعه تتمثل فيها. إن قراءة تجربة القاص منذ عمله القصصي الأول "القمر لايموت" الذي صدر في عام 2000، وحتى عمله الأخير "الزهرة والخريف" الذي صدر في عام 2003، تكشف أن هذه التجربة ظلت مخلصه لوعيتها وقيمها الفكرية والجمالية، وأنها رغم سعيها الحديث للتأسيس للحدائق في القصة القصيرة، وقيمها الإبداعية والفكرية وأدواتها

كتابات - بعض الكبار - أمثال طه حسين أي ذكر على الإطلاق في قصص المحسن بن هنية. ومع ذلك فحضورنا - نحن القراء - حضور فادح في عالمه القصصي. هناك خطاب ضمني وجّه إلينا على الدوام، نستشعره في كل كلمة وكل جملة، ولاندرك كنهه أو سره في القراءة العجلى، ولكننا سرعان ما نكتشف أنه ليس مجرد خطاب ضمني غامض، بل خطاب صريح له شواهد اللغوية التي لا تخطئها العين، وأبرز هذه الشواهد ضماير الخطاب التي تتخلل بعض الجمل وضماير جماعة المتكلمين التي تضمنا مع الراوي في صيغة واحدة وإزاء متعة ومسؤولية مشتركة... صحيح أن الراوي في هذه القصص نادرا ما يكون شخصية رسمية من شخصيات القصة. يروي قصتها هي بضمير المتكلم، أي أنه نادرا ما يكون راويا مشاركا في الحدث، لكنه أيضا لم يكن صورة من المؤلف المحسن بن هنية، إنه راو مراقب في الغالب، يشترك في بعض الأحداث بشكل لطيف، لكن دوره يتجاوز كثيرا دور المراقب التقليدي، لأنه أولا - يوجه خطابه إلينا، ويهتم اهتماما بالغا، بإقناعنا وتشويقنا، ولأنه ثانيا - يشركنا بمعق وحرارة الرؤية والإكتشاف، فنصبح وكأننا نحن الذين رأينا واكتشفنا. نحن والراوي شركاء في الرؤية والإكتشاف. والراوي في قصته يبدو على نفس درجة الدعشة والتشوق التي نعتبرها. هذا التراوح بين وجود الراوي داخل القصة، الذي يقترب أحيانا من حضور المؤلف بشخصه على مسرح القصة، وبين وجوده خارج القصة يلعب دور المراقب. وذلك التردد الذي ينتاب القارئ في إدراكه لحضور الراوي - بين المرور النائم الغافل عن صوت الراوي المحدث، والمستغرق في حرارة القصة المشوقة من ناحية، وبين إدراك الفادح للشواهد اللغوية الدالة على حضوره من ناحية أخرى - هذا التراوح وذلك التردد هما سر اللعبة السردية عند - المحسن بن هنية ... لعبة "الحدث" المركبة هذه، هي جوهر السرد عند هذا القاص، والعنصر التكويني المطرد في كل أبداعاته تقريبا، خاصة قصصه القصيرة، على اختلاف تنوعاتها، لكن ما ميز قصص هذه المجموعة، ليس الحكمة الكلاسيكية المعروفة، ولا نوعية الحوادث والشخوص التي يختارها، ولا نوعية اللغة التي يستخدمها فحسب، بل إن ما ميز هذه القصص قبل هذا وكله وفوق هذا وكله، هو صوت الراوي المحدث. قد تختلف أبنية هذه القصص - من الأحداث المختزلة، إلى الحكايات الإستطوادية المطولة، إلى نموذج القصص التحليلي، إلى

في مصافحتنا لهذه المجموعة القصصية (الزهرة والخريف) يتبادر إلى ذهننا أن سيدي بوزيد هي الفضاء المكاني المتوقع لصياغة مضامين هذه النصوص، باعتبار وأن القاص أصيل هذه الجهة المتخمّة بالمبدعين، إلا أن فضاءه المكاني ظل في حدوده الأوسع لا يحيل إلى مرجعية واقعية محددة، نظرا للدور الذي يلعبه عنصر التخيل في بنائه. وقد أعطاه ذلك طابعا تجريديا ومجازيا، يتناسب مع خصوصية البناء السردى الحكائي للقاص والذي يميل في الغالب إلى الاقتصاد الواضح في اللغة، وقد ساهم هذا الميل للإقتصاد في اللغة، واعتماد التكتيف الشديد والمجاز في تبلور ملامح القصة القصيرة عند القاص، الذي تميز في كتابتها، وساهم في تحديد عناصرها وهي التكتيف الشديد والإيجاز من خلال اللغة الشعرية الموحية، ولكن قراءة هذه القصص تحتاج إلى مشاركة جدية من القارئ للقبض على معناها الدلالي الذي يتخفى وراء مجازية اللغة وزمزمها، فالقاص الذي لم يتعب من الحفر في قاع شخصه، وفي قاع الواقع يسعى من خلال هذا البناء الخاص للغة إلى دفع القارئ للمشاركة في إكمال القصة، والجفر قريبا للكشف عن مغزاه، ودلالاتها الثابتة وراء قناع اللغة التي أخذت في أعماله الأخيرة تتميز بتراجع المستوى الشعري فيها لصالح السرد الحكائي المكثف، بالإضافة إلى وضوح أسلوبه التهكمي الساخر، وتعتبر أغلب قصص هذه المجموعة "الزهرة والخريف" خير مثال على ذلك، وفيها يبدو الكاتب فضاءحيا وساخرا بامتياز إذ يخصص كما أسلفنا عددا كبيرا من قصص المجموعة للسخرية من مفارقات الواقع الاجتماعية والأخلاقية.

اللعبة السردية عند المحسن بن هنية :

الراوي الذي يتحدث إلينا في هذه القصص شخصية متخيلة، لا تكاد تختلف عن أي شخصية من الشخصيات المتخيلة التي تعرضها علينا القصة، الاختلاف الجوهرى الوحيد أن حضور شخصية الراوي في قصة - المحسن بن هنية - حضور محوري، يتغلغل في دقائق النسيج الذي تتألف منه القصة، ونستمع إلى صوته وملاحظات عند كل منحنى، إلى الحد الذي تصبح معه القصة وراويها المحدث أمرين متلازمين، لا وجود لأحدهما ولأمعنى دون وجود الآخر.

ليس لكلمة "القارئ" أو "القراء" التي رأيناها كثيرا في

أهم عناصر السرد الحاملة للمعنى بذاتها، إنَّها العنصر المرن المرواغ الذي يقف على الحدود بين العالم الأدبي المتخيل داخل القصة، والعالم السياسي الاجتماعي الثقافي خارج القصة.

على سبيل الخاتمة :

إنَّ إخلاص المحسن بن هنية لتجربته قد منحه الحضور الخاص، وأعطى تجربته أهميتها، لكن ذلك لا يمنع من القول إنَّ هذا العمل القصصي الأخير (الزهرة والخريف) اتَّسم على العكس من أعماله الأولى بعدم الاهتمام كثيرا بالبنية الدرامية للقصَّ السردى وبوجهة النظر، وظهر لديه الميل الواضح إلى التركيز على الطابع الحكائي الموزج، وعلى عنصر المفارقة والسخرية والتهكم، لأنَّ القاص يدا مهتما بالفكرة أكثر من اهتمامه بالجوانب الفنية والدرامية وبإبعاد الشخصية، وربما يكون - التصاقه الحميم بطين الأرض - قد ساهم في إيجاد هذه الحالة النابعة من التفاعل الحي والمباشر مع الواقع، إلَّا أنَّ ذلك لا يمنع من التأكيد في المقابل على تجدد رؤيته، وسعيه لأنَّ يتمثَّل إيقاع الحياة وإشكالاتها وقضاياها المعاصرة التي زادت من تعقيد أزمة الواقع ومن غربة الإنسان وضياعه، وضياع قيمة النبيلة لاسيما بعد أن غدا العالم كله مفتوحا على بعضه ومختزلا في شكل قرية كونية صغيرة..

نموذج القصص الشيكوفية ذات النهاية المفاجئة والمريرة في سخريتها... إلخ. ليس لهذه القصص شكل واحد، أو حبكة وحيدة تخضع لنموذج مسبق، فالنموذج الوحيد الذي تخضع له كلُّ هذه القصص تقريبا هو طريقة الحكى المخصوصة هذه، وما قد ينتج عنها من بنية واختيار خاص لنوعية الحوادث والشخوص واللغة. لقد تناول المحسن بن هنية في - هذه المجموعة - موضوعات متباينة، وبيئات متعددة، وشخصيات من مستويات طبقية ومراحل عمرية متنوعة (المعتمد - السائبة الأجنبية - الكهل - التاجر - الجندي المقاتل... إلخ) لكنك حين تقرأ هذه القصص المتنوعة تشعر أنك إزاء رواية كبيرة متعددة الفصول، أو ملحمة متعددة الحلقات، يقف على رأسها هذا الراوي المتحدث بطريقته المخصوصة في الحكى.

من المؤكد أنَّ الراوي عموما، أو الوسيط الذي ينقل الحكاية إلى القارئ، أمر بالغ الأهمية في كلِّ سرد، بل إنَّه سمة نوعية تميِّز السرد عن غيره من أنواع الأدب، هذا ما يؤكد شتانزيل، الذي يؤكد أيضا أنَّ كلَّ ابتكار في فنِّ السرد عبر التاريخ، وأنَّ كلَّ الروايات الكبرى - من ترسترام شاندي إلى بوليسيز.. إلخ - قد أولت عناية خاصة لهذا الوسيط الناقل للحكاية، وركزت كلَّ ابتكاراتها فيه. غير أنَّ لكلِّ كاتب طريقته في العناية بالراوي أو الناقل أو الوسيط. ولست مسألة الراوي مجرد مسألة من مسائل الشكل يعنى بها النقاد الشكليون أو علماء السرد، بل هي عنصر من

وقائع أسر عمر المختار وإعدامه

أحمد الصولي

ليبيا في المطالبة بالتعويض عن الأضرار الناجمة عن الغزو الإيطالي. وفي الثالث قدم إحصائية بالأضرار اللاحقة بالأرواح والممتلكات والمرافق العامة ومعالم الحضارة والبيئة، من خلال الدراسة الإحصائية الميدانية التي قام بها مركز دراسات الجهاد الليبي بطرابلس. وضم المبحث الرابع نص الإعلان المشترك الإيطالي الليبي الموقع بمدينة رومة يوم 7/4/1998 الذي عبرت فيه الحكومة الإيطالية عن أسفها للآلام التي لحقت بالشعب الليبي ورغبتها في إزالة ما يمكن إزالته من آثار استعمارها له وتعهدت بتنفيذ بعض الخطوات في ذلك الاتجاه.

الفصل السادس : قدم فيه قصائد لبعض الشعراء العرب في رثاء عمر المختار.

المؤلف :

والأستاذ عمران محمد بورويس من مواليد مدينة بنغازي في 10/2/1944 خريج كلية الحقوق بجامعة بنغازي سنة 1972. كما درس بكلية الحقوق بجامعة عين شمس بالقاهرة وبالجامة الأمريكية بها أيضا. شارك في تأسيس أول اتحاد عام للفرسوية بطرابلس وأول اتحاد فرعي للفرسوية ببنغازي عام 1967. منذ تخرجه يمارس مهنة المحاماة وينشر الدراسات القانونية والكتب من ذلك : أصدر كتابا عن قضية الجرف القاري ببحر إيجة. الجزء الأول المتعلق بمدى اختصاص محكمة العدل الدولية بإلهاء المتظر في الدعوى. كما أصدر الطبعة الأولى من موسوعة المحامي العربي في أربعة مجلدات السنوات من 1981 إلى 1984. ثم أصدر الطبعة الثانية المتكاملة لنفس الموسوعة في سبعة مجلدات. وفي سنة 1999 أصدر

تقديم :

أصدر الأستاذ المحامي عمران محمد بورويس كتابا بعنوان : "وقائع أسر ومحاكمة وشنق عمر المختار" في 295 صفحة حجم 23.5X16.5. احتوى بالخصوص على مقدمة وستة فصول هي على التوالي :

الفصل الأول : مكان المحاكمات وزمانها. من خلال ثلاثة مباحث، تعرض في الأول إلى المصروح السياسي الوطني والدولي، وفي الثاني تعرض إلى السيرة الثانية لعمر المختار. أما المبحث الثالث فقد قدم فيه موجزا عن حركة الجهاد الليبي في مواجهة الغزاة.

الفصل الثاني : وتضمن مبحثين، موضوع المبحث الأول : أحكام المحكمة العسكرية الإيطالية الصادرة في مواجهة المجاهدين الليبيين 1912-1929. وتناول المبحث الثاني : المحكمة العسكرية الإيطالية الطائفة بالمرج 1930-1931.

الفصل الثالث : وقد استعرض فيه وقائع أسر ومحاكمة وشنق عمر المختار 1931/9/16. وهو الفصل الذي يمثل العمود الفقري للكتاب، مع ذلك سقط من الفهرس حيث لم يدرج به في هذه الطبعة الأولى 2003.

الفصل الرابع : تناول فيه بإيجاز سيرة زعماء حركات الجهاد بالمغرب ومصر، وهم الأمير عبد القادر الجزائري، الجزائر. والزعيم أحمد عرابي والزعيم سعد زغلول بمصر. والشيخ عبد العزيز الثعالبي، تونس. والأمير عبد الكريم الخطابي، المغرب. والشيخ عمر المختار، ليبيا.

الفصل الخامس : وقسم إلى أربعة مباحث، قام في المبحث الأول بالتعليق على المحاكمات، من الناحية القانونية باعتباره من أهل الاختصاص. وفي الثاني تناول موضوع حق

المختار، فأجاب ببيتين للإمام الشافعي رحمه الله :

عليه ثياب لوتاس جميعها

فليس لكان الفليس منهن أكثر

وفيهن نس لو تاس ببعضها

نفس الزري كانت أجل وأكبر

وقد وقع عمر المختار في الأسر يوم 1931/9/11 اثر معركة جرت في عين لافو وقد دل عليه عربي ليبي عرفه فكان يصرخ : عمر المختار.. عمر المختار.. ولولا ذلك الخائن ربما لم يعرف ويؤخذ أسيرا وقد يفر من الأسر. وقد دار بين المختار والجنرال غراسياني حوار صباح يوم المحاكمة 1931/9/15 بمقر القيادة العسكرية بينغازي حيث نقل من مكان أسره بالقرب من اسلطة بالجبل الأخضر. وكان هذا الجنرال قطع زيارة كان يقوم بها إلى باريس وعاد ليتفق مع وزير المستعمرات الإيطالي على إجراء محاكمة سريعة لعمر المختار والحكم عليه بالإعدام وتنفيذه في مشهد عام، ثم عاد بالطائرة إلى بنغازي في اليوم التالي، حيث أفر بحضور عمر المختار إلى مكتبه، وهناك جرى حوار بقلم غراسياني في مذكراته بعنوان : "برقه الهادئة" الذي ترجمه المرحوم إبراهيم سالم بن عامر وطبع عديد المرات. وقد ضمن الكاتب الحوار كله في الصفحات 164، 172 مع صور وثائقية. وفيه يرجع عمر المختار كل ما أصابه إلى حكم الله. يقول غراسياني : أمام قواتي المسلحة من نالوت إلى الجبل الأخضر في برقه. كل مشائخ ورؤساء العصاة (يعني رؤساء الثوار) منهم من هرب ومنهم من قتل في ميدان القتال. ولم يقع أي أحد حيا في يديه. أليس من العجيب أن يقع أسيرا بين يدي حيا من كان يعتبر أسطورة الزمن الذي لم يغلب أبدا، المحمي من الله دون سواه؟ فيجيب عمر المختار : تلك مشيئة الله. وفي نهاية الحوار يعلق الجنرال غراسياني : "عندما وقف ليتنهدا للانصراف، كان جبينه وضاء، كأن هالة من نور تحيط به. فارتعش قلبي من جلال الموقف. أنا الذي خاض المعارك والحروب العالمية، والصحراوية، ولقبت بأسد الصحراء، ورغم هذا كانت شفتاي ترتعشان، ولم أستطع أن أنبس بخرف واحد." ص 170.

ثم يليه محضر استجوابه بمكتب التحقيق للسجون الإقليمية، وفيه سب كل الأفعال التي قام بها المجاهدون

كتاب المحاماة في ليبيا 1882. 1998 وجميعها صدر ببيروت لبنان. يمارس مهنة المحاماة والاستشارات القانونية بينغازي- ليبيا.

عرض الكتاب :

بين أسلوب الرواية ومقررات التوثيق ورصد القانون، مستفيدا من الوثائق وخاصة مما ترجم من الإيطالية أمكن للكاتب إنجاز عمل توثيقي هام يتتبع لحظة بلحظة وقائع أسر الشيخ المجاهد عمر المختار، ضمن الظروف الدولية والمحلية المحيطة. ففي هذا الكتاب شيء من البحث العلمي وكثير من السرد الروائي وكلم هائل من المعلومات التوثيقية والتاريخية والقانونية التي جمعها وبوبها وتفنن في إبرازها نقية دون مساحيق، فقد استغل الكاتب عديد الوثائق من اللغتين العربية والإيطالية، والصور، كما قام بمراجعة الكتابات التي تناولت شخصية عمر المختار جهادا وأخلاقا وسيرة حياة.

ومما جاء في مرافعة المحامي المنتدب للدفاع عن عمر المختار واسمه : روبرتو لوتانو وهو بيهاب شاب بيرية نقيب في جيش الاحتلال الإيطالي ما يلي : (إن هذا المتهم الذي اتندبت للدفاع عنه ؛أنا يدافع عن حقيقة كلنا نعرفها، وهي الوطن الذي طالما ضحيينا نحن في سبيل تحريره، إن هذا الرجل هو ابن لهذه الأرض قبل أن تطأها أقدامكم، وهو يعتبر كل من احتلها عنوة عدوا له، ومن حق أن يقاومه بكل ما يملك من قوة، حتى يخرجها منها أو يهلك دونها، إن هذا حق منحه إياه الطبيعة الإنسانية... إن العدالة الحق لا تخضع للغوغاء وإني أمل أن تحذر محكمتمكم حكم التاريخ، فهو لا يرحم، إن عجلته تدور وتسجل ما يحدث في هذا العالم المضطرب.)

فالشهيد عمر المختار وأمثاله مثل عصافير السماء التي تجد ما تأكله في المكان الذي يخيل إليك أنه يخلو من الطعام... هكذا أجاب عمر المختار سجانته قبل إعدامه. يقول عمر المختار في الحوار نفسه : فأنا ولدت لأقود الآخرين وأفهم ما جاء به القرآن الكريم من معان بينما البعض الآخر يكتفي بتعلم قراءته فقط وفي نهاية حوار مقتضب مع الشيخ الشارف الغربياني الذي نقله سكرتير عام حكومة برقة "رنسي" دون علمهما، سئل الأخير عما يليس عمر

وذكرك باق مع الخالدين

به يختبرُ المجدُ صُحنتهُ

ورجب المجري، وأبو الخير الطرابلسي، والشاعر
الشاب محمود بورقيبة :

مضى عمر المختار لله رافلا

بثوب تقي حيك من خالص الطهر

مضى عمر المختار لله بعدما

قضى الواجب الأسمى بأعلى ذرى النحر

مضى عمر المختار لله هائلا

سعيدا شهيدا وانطوت صفحة العمر

مخلقة للعالمين مأثرا

هي الغرر البيضاء في جبهة الدهر

ومن دمه السفوك سطر آلة

سيحفظها التاريخ بالحمد والشكر

والشعراء عبد الحميد عمران بن سليم ومحمد المظماطي

وخالد علي زغبية وخليل مطران ومعروف الرصافي :

تلك مضاب الأرض حتى تثيرها

غبارا على أعدائنا يكتسح الذعرا

ونأكل مَرَّ الموت حتى كأننا

نلوك له ما بين أضرارنا نرا

وختم المؤلف كتابه، ككل عمل في البحث العلمي،

بقائمة المراجع التي اعتمدها في إثبات المعلومات والوقائع
والشهادات وغيرها.

إليه، حيث أنه هو الذي أمر بها، وهو المسؤول عنها لأنه في
حالة حرب، والحرب هي الحرب، ثم يليه محضر الجلسة
ومرافعة الدفاع وحيثيات الحكم بالإعدام ووقائع شقيق عمر
المختار. ومما يعلق به الكاتب الأستاذ عمران بورويس على
تلك الوقائع ما يلي: "... مما تقدم يتأكد للقارئ أن تشكيل
تلك المحكمة الخاصة قد تم على عجل وقد صدرت لها
التعليمات المحددة من السلطات التنفيذية العليا وبالتالي
فإن السلطة القضائية ممثلة في هيئة المحكمة وقضاتها لم
تكن تتمتع بأي قدر من الاستقلالية مما افقدها أحد أهم
صفات المحاكمة العادلة، ألا وهي استقلال هيئة المحكمة
في تكوين عقيدتها. لذلك كانت أحكامها جائرة بكل معنى
الكلمة، ولكنها كانت بالمقابل أوسمة تعلق على صدور
المحكومين وأسروهم".

ويضم الفصل السادس من الكتاب قصائد رثاء
المجاهد عمر المختار لعدد من الشعراء وهم على التوالي،
أحمد شوقي :

ركزوا رفاتك في الرمال لواء

يستنهض الوادي صباح مساء

وحافظ إبراهيم :

طمع ألقى على الغرب اللثاما

فاستق يشرق واحذر أن تنام

وأحمد الشارف :

رضينا بحقت النفوس رضيئا

ولم نرض أن يعرف الضير فينا

وحسين فضيل الغناني :

حليشك يا عمر الخيرين

نغذي النفوس روايتةُ

من كتابة المسكوت إلى تخيل الممكن

مقاربة سيميائية للمجموعة القصصية:

لا موت بعد اليوم* لصاحبها عباس سليمان

البهمن بن تومي*

فاتحة المتعة :

يعكس عالم الكتابة عند الروائي والقاص التونسي عباس سليمان (1) عالما افتراضيا حالما في عوالم العجائبية، وفن الكتابة في مجموعته: "لا موت بعد اليوم" يشغل على عتبات التلاعب بتكسير اللغة لتوليد الدلالة، من خلال آليتين اشتغل عليهما في ضخ مسار النص هما:

— تخييب أفق القارئ .

— توليد اللغة .

و سنعمل من خلال هذه المقاربة في الاشتغال على نص: "لا موت بعد اليوم"

نفنتج مجالات إغلاقه، فالنص إشتغال بصرى يتجلى في اللغة كما يقول هيدجر. و النص شكل من أشكال فهم حقيقة المتصور السبسي ثقافي. فوجدها لغة هذا القاص من تخترق مسافات الجمالي إلى العدول الأسلوبى لتعبير سمات الشخصية وكيونة الحدث بانية فضاءات السحرية.

لا أتردد في القول إن عباس سليمان جمع في حكاياته خيوط الواقع بكل تفاصيله لكنه تلاعب باللغة التي تنقل وتحرك الواقع في عوالم الكتابة لتتخذ اللغة واقعا من نوع آخر، ذاب هذا الواقع على عتبات القارئ الضمعي المختلف وراء بياضات السطور، لحاجة الإنتاج الخطابي الموظف قبل من خلال الاشتغالات الرمزية الكثيفة .

وهنا يجد القارئ نفسه يتوحد في البنية التركيبية النحوية للقص، حيث يعمل الحكواتي على تحريك اللفظ ليعبر بك واقعا تجريبيًا إلى آخر تخيلي، يحرك الرواي

خيوط الزمان و المكان من خلال الأحداث البسيطة، فمجموعته: "لا موت بعد اليوم" عالم من الغنطازيا الحالمة في إحداثية الواقع و الافتراض .

يهتك القاص حجاب اللغة لينفذ إلى المسكوت بمسكوت آخر، فالمحكي تداوله ثنائية صارخة يكشف عنها جمال الملفوظ من خلال عاملين :

— تحريك اللفظ من خلال إنتاجية المعنى للمقاصد المتناثرة .

— تحريك الحدث في اتجاه أزمنة و أمكنة ليست من نفس المعادل الموضوعي .

يبحث القاص عباس سليمان في العالم التجريبي ويبعد عنه من خلال نسج مجموعة عوالم ممكنة افتراضية ترتحن إلى الرصيد الثقافي الذي يضخ الشحنة الدلالية للحكي، وتبدو مرجعيته الزمنية مصقولة بلغة أدبية تأخذ فيها لغة القص انحرافا عن منطق الواقع إلى منطق السرد .

ينسج واقعا بديلا يطلق عليه العالم الممكن و هنا في مجموعته "لا موت بعد اليوم"

" يقوم بتشيط النص و ذلك بتركيب عالم ممكن له يتكون من سلسلة العناصر السردية المتداخلة بما في ذلك الأحداث و الشخصيات و الإطار الزماني المكاني الذي يحتويها و ذلك داخل سياق معين" (2) .

وهنا يقف السارد أو الحكواتي داخل متن الحكاية على الواجهة الخلفية للمسار السردى ، و عليه لا يمكن لبنية الثقافي للعالم الحكائي أن تنفصل عن الواقع داخل نسج النص لتذوب الفواصل الزمنية المعروفة وتضمحل لصالح

* كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة فرحات عباس .

صورية قليلة الحدث و غيرت مسار المقام السردية ، فالدواء شخصية دلالية تدل على الرغبة و اتباعها ، لأن دخوله في استمرار القص أعطى نفسا جديدا للرغبة . المقطع الثاني : أعلنت وسائل الإعلام في اليوم الموالي أن العقار الجديد سيصل البلاد ؟

بعد شهر... (5) يمثل المعامل الشخوصي الثاني "وسائل الإعلام" إجراء ومساعدة لتدافع الحدث نحو ملفوظات خطابية جديدة .

— المقطع الثالث : اصطدم المقطع السردى الأول والثاني بمعارضين أساسيين هما :

— معارض أداتي تكون فيه البنية لاشعورية للحكي ، ولقد جرتا المعارض الأداتي "لا" إلى معارض إنفعالي ناتج عن المساعدة السحري الأولى .

— أما المعارض الثاني فهو : أصبحت مشكلة تزايد السكان من أكبر المشكلات .. (6).

الشخصيات وإحالة المتخيل

تحددت رؤية الشخصية من خلال تحديد السمات المزاجية والطباعية للشخص الفاعلية أو الأدوار العاملة بالإستناد إلى علاقتها بالموضوع، هذه العلاقة تحددها الشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة.

و نلصق في قصته "الحرب ... و رمضان "خروج دلالة الإسم على ثنائية مبدئية في هذه القصة :



انحراف شعرانية الإسم " رمضان " من سمة جوهرية إلى تقصي الشحنة المخزونة في الدلالة ، وهي من قبيل التورية البلاغية التي تحيل الإسم على معطيات دلالية .

و الشخصية فضاء علاماتي يحيل على تعاقب ملفوظي ذو مضمون عائم حيث تتحدد سمة العلامة لإسم رمضان إلى دالتين :

رمضان (الإحالة الداخلية) —————> الشهر المقدس

الأزمة التي أصبحت خاضعة لبنية المتخيل و هو منطلق السرد العجائبي .

العنوان / مقصد الرغبة

يتحرك الفضاء العلاماتي للعنوان على طول الخطية الممتدة من مقطع النفي: "لا موت"

إلى مقطع الإثبات : "بعد اليوم" ، يشتغل هذا المورفيم الفارغ على تشكيل صلاته السردية حين تتوجه الذات نحو مرغوب القيمة / الموضوع على وصلة تتدافع إلى الامام في أيقونة ملتحمة ترسمها متتاليات جمالية .

فالملفوظ يتسارع في لقطاته السردية لينحت من تدافع الحدث مقاطع حكواتية متفاوتة من حيث صلتها بالمرغوب الفعل و هنا يقول كوكي : "ما نسميه حكاية ليس قابضا على تجميع عدد من الصور كيغما اتفق ، إنما هو تبسيط متدرج بواسطة الأشياء التي ما إن تخرج من حوزة المكان و الزمان حتي تكف عن الإنتماء إليها — النظام والتأليف" (3) .

لا يستقر الدال من غير الحركة التي يمارسها المدلول ، لا موت بعد اليوم تحقق الرغبة في الحياة ، ليستمر العنوان في ممارسة إستراتيجية على مستوى القص ، يتخذ العنوان مساحات تداخل مع المتن الحكائي .

و عنوان "لا موت بعد اليوم" في حالة الفصل نص يختزن المرويات السردية ، لأن الرواي يصبح على هامش المعنى ، غير أن الإنحرافية التي تخفيها العبارة "بعد اليوم" تطرح تساؤلا جوهريا عن فكرة الخلود المتراكمة في عبارة "لا موت" .

تتحدد قيمة الحكي من خلال تتبع المسارات المعانيمية التي يرسمها السارد على مستوى تدافع الرغبة و مشروعه من خلال مقاطع القص ، التي تعبر عن طابع مزاجي خاص بتوالد الحكي من تتابع الحدث :

— المقطع الأول : "...أكدوا جميعا على نجاعة العقار ، كان الأطباء و السخريون قد جربوه على الحيوانات سيما البشرية من عيش دائم متواصل لا يقطعه الموت" (4).

شكلت المساعدات السحرية على توالد الرغبة من طابع مزاجي في الإتصال بموضوع القيمة ، و هي شخوص

وهنا تكتسب الشخصية مدلولاً متوصلاً فملفوظ "رمضان" هو من حرك السرد إلى الأمام نحو العدول الأسلوبى و أرسى هذا الملفوظ نقطة مرجعية في فضاء الحكى و قام الحكواتى بقذف جملة المسرودات في شكل انحرافات معانيمية للمقاصد الدلالية التي تحيل عليها الدلالة الإسمية، وعمل السياق على ضخ الشحنات الثقافية لهذا الموفيم الفارغ فأكسبها مساراً سردياً قابله مسار سردى آخر .

"ألا تعرفون أن لي ابناً اسمه رمضان" خببت هذه الجملة أفق التوقع عند القارئ، وعند رجال الشرطة .

خاتمة : الملفوظ

قائداً خطاب سليمان عباس إلى عالم حالم من المتعة و الجمالية المتسببة ، أو الجمالية الشعرانية التي اختلط فيها الواقع بتفاصيل المتخيل ، و لقد ضخ الرصيد الثقافي للمقامة الحبرية جانباً مهماً من عملية القص و فنونة في هذه التجربة المتميزة ، بل لقد تناسل الموروث الشعبي مع الحدود التركيبية لصياغة الملفوظ ، و كانت عناوين من قبيل "بين تيسن أو عنزة" "الديك و الغرغ" و الجميلات الثلاث و زائر الليل " إحالة مباشرة على المخيال الشرقي القديم الذي يركز في ترميزاته على العائم الإيهامي . وأخيراً أجد أن عالم عباس سليمان القصصي جدير بالعناية والانتقاء، لأنه تجربة جديدة في القص تعتمد مقارنة العالم الواقعي بعالم ممكنة .

رمضان (الإحالة الخارجية) ← إسم الإبن

فتحول الشخصية من دلالة الإسم إلى دلالة مرجعية استدلالية ترتبط في البداية من تصور المسار المعانيمي الذي فرضه مناخ الحكى ، فالتحول في هذه الحالة عكسي في اتجاه رجال الشرطة ، بينما هو طبيعي في اتجاه السارد: "فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من الاستدعاء و التذكير..." (7).

– " كتبت في العدد الأخير من جريدتكم التي تسمونها "الحق" مقالاً آخر بعنوان "أعوذ بالله من رمضان" ...

– " نعم كتبت هذا

– أنت معترف إذن ؟

– معترف تماماً، رمضان يا جماعة أتعبني و أرقني وأحرق أعصابي و أفسد مزاجي و فتك بجيوبى...

الم تنتبه إلى أنك تستعبد من شهر مقدس ؟

...

يا جماعة لو قرأت المقال جيداً لتأكدتم أنني لم أتحدث إطلاقاً عن الشهر المقدس ، أنا أتحدث عن رمضان إبنى ألا تعرفون أن لي ابناً اسمه رمضان" (8).



الاحالات :

1. عباس سليمان : قاموس وروائي تونسي، وعضو اتحاد الكتاب التونسيين من مواليد أم العراش، إنتاجه الأدبي غزير ومتدفق له ثلاث مجموعات قصصية هي على التوالي : موتك يقتلني ، أيام العطش، والمجموعة التي أوردنا لها هذه الدراسة : لا موت بعد اليوم "كما له رواية بعنوان النسيان".
2. عبد الله إبراهيم/ التلقي و السياقات الثقافية، دار أوبا للنشر والتوزيع . ص : 10.
3. محمد الناصر العجمي، في الخطاب السردى (نظرية فريمانس) الدار العربية للكتاب تونس 1991. ص : 36.
4. عباس سليمان، لا موت بعد اليوم، دار الاتحاد 2004، ص : 115.
5. المرجع نفسه، 116.
6. المرجع نفسه، 122.
7. فليب هامون، سمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام الرباط 1990. ص : 25.
8. المجموعة القصصية، ص : 20، 19.

مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ٢٠٠٤

الكتابة السيرة الذاتية وبسط مختلف إشكالياتها، سواء ما تعلق منها بمقوماتها الفنية أو بمضامينها المخصوصة أو بقضايا تضيفها الأجناسية وقد كان هذا المجهود النقدي الأخذ في التنامي يوما بعد يوم، والمركز بالخصوص على نصوص السيرة الذاتية الأوروبية) ورأت المؤلفة (أن النصوص الروائية التي استقطبت اهتمام النقاد والقراء الغربيين لفترة ليست بالقصيرة كادت أن تحتكر لغائدها القسط الأوفر من المجهودات النقدية مخلقة بذلك ثغرة لا يستهان بها في مستوى الإهتمام بنصوص السيرة الذاتية وها، نتجاجة عن عناية تنظيرية).

وتؤكد لنا المؤلفة بأن (الباعث الأول الذي حرك فيها همة توجيه عنايتنا العلمية إلى جنس السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث ورغبتنا في متابعته متابعة نقدية) هو مرده إلى (اقتناعنا بجديوى مواكبة هذا التوجه النقدي المخصوص الذي بات يمثل اليوم مبحثا متشعبا قائم الذات في عالم الدراسات النقدية بما له من قواعد وقضايا متميزة وشائكة).

هذه الدراسة النقدية الهامة لمقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث مستفيضة بغير زيادة وطبيعة البحث تطلبت هذه الاستقاضة لما يحمله من دلالات تأسيسية في أدبنا العربي الحديث، ولذا امتد على مساحة 790 صفحة من القطع الكبير.

وزعت الباحثة كتابها هذا على ستة أبواب وكل باب إلى مجموعة فصول يتفرع كل فصل إلى عدد من المباحث تطلبت طبيعة الدراسة التي هي في الأصل رسالة جامعية أي أنها راعت الروح الأكاديمية حتى بعد اعدادها للنشر في كتاب بهذا الحجم.

"مقومات السيرة الذاتية" للدكتورة جلييلة الطريطر

صدر للباحثة والجامعة د. جلييلة الطريطر كتاب بعنوان "مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث" بحث في المرجعيات وفي جزء من داخل كتاب واحد.

هذا الكتاب رسالة دكتوراه دولة تقدمت بها المؤلفة وأعدتها بإشراف د. حمادي صمود.

ويمكن القول أن هذا التأليف هو الأول من نوعه وفي هذا الموضوع بالذات "السيرة الذاتية" والذي جرى الإعداد لأعلى درجة علمية (دكتوراه دولة) بتونس، وكانت الأستاذة فوزية الصغار الزاوي قد أعدت رسالة عن "سبعون" ميخائيل نعيمة وأصدرتها في كتاب.

ويأتي صدور كتاب الدكتورة جلييلة في وقت بدأت السيرة الذاتية تتأكد في الكتابة العربية، وقد شهدنا صدور أعمال عديدة وبنيكهة مختلفة الأمر الذي لم يجعل دراسات السيرة ذاتية مقتصرة على بضعة أعمال صدرت قبل عدة عقود وفي مقدمتها "الأيام" لطله حسين.

صدرت كتب عديدة لكل من الراحل د. عبد الرحمن بدوي والدكتور هشام شرابي وأدوار سعيد وسهيل اندريس وغيرهم إضافة إلى صدور ترجمات لعدد من كتب السيرة مثل "ولدت لأروى" لماركيز وكذا سيرة كانترزافي صاحب زوربا والشاعر حمزاتوف وغيرهم وجاورت هذه الإصدارات تراجم لكتب تدرس السيرة.

في المقدمة تقر المؤلف بأهمية السيرة الذاتية وتقول: (اتجهت عناية نقاد الأدب الأجنبي بداية من السبعينات من القرن العشرين بصورة خاصة إلى تحسين مقومات

نجحوا أو فشلوا نسبياً في مساهمهم فيكثيهم فخرأ أنهم كانوا منارات أضاءت بأنوارها آفاق عصرهم في زمن عصب اختلطت فيه الطرقت).

وتصل الى القول بشأن هؤلاء الرواد وفن السيرة الذاتية الذي أنشأوا (دليلاً على أن الأدب العربي الحديث مدين لهم بإنعاشه وتجديده لذلك لم تنته حيوات هؤلاء المترجمين لذواتهم بكتابتهم لسيرهم الذاتية أو بموتهم بل نقول انها بدأت).

هذا البحث (التأسيسي). هكذا وجدناه -يفتح الباب لدراسة السير الذاتية اللاحقة للكاتب العرب لأنها سير مختلفة وامتلكت حدا أعلى من الجراة خاصة في مواجهات المحرمات الساخنة التي يكتوي بها الكاتب العربي.

صدر الكتاب من منشورات مركز النشر الجامعي ومؤسسة سعيان للنشر سنة 2004.

"اللغة والمدينة" لقبصر عفيف (لبنان)

د. قبصر عفيف الجامعي اللبناني مغامر في الشعر والحياة، حمل حقيقته ذات سنة ومضى الى المكسيك ليقم فيها ويعمل كما عمل في لبنان أستاذاً جامعياً.

هناك بعيداً تجددت قصائده واغتنت حياته. وتعرف على ثقافة بلد أمريكي لاتيني قدم الكبار في الشعر والسرد. من ينسي كارلوس فوانتيس مثلاً؟

وعندما تحرك ماء النقود بين يديه ارتأى أن لا يبقى شاعراً فقط بل أطلق مشروع مجلة فصلية للشعر سماها "الحركة الشعرية" وقد يجد المتابع مفارقة في أن تكون إحدى المجلات العربية المهمة التي تعنى بالتجارب الشعرية الجديدة بشكل خاص لا تصدر من بلد عربي بل من هناك، من أقصى الأرض، من وراء المحيطات من المكسيك.

لم ينتظر من وراء هذه المجلة ربها لأنه يعرف مقدا انها مشروع خاسر مادياً واعتبر أن ما ينفعه عليها لوجه الشعر والشعراء الفقراء الذين لا أظن أن أحدا منهم أرسل له قيمة اشتراك.

أذكر أنه كتب لي مرة رداً على تساؤلي حول هذه المجلة

وهنا سنكتفي بذكر عناوين الأبواب ضمن هدفنا التعريف بهذا الكتاب القيم دون مناقشة ما جاء فيه، والأبواب الستة هي:

1. الملفوظ السير ذاتي بوصفه ملفوظاً سردياً.
2. السيرة الذاتية من النص الى الجنس الأدبي
3. أشكالية إنهاء السيرة الذاتية الى الملفوظين التخيلي والواقعي
4. خطاب السيرة الذاتية العربية النقدي: السمات والاشكاليات
5. المدونة السيرة ذاتية العربية الحديثة (وفي هذا الباب نتعرف على النصوص التي درستها في بحثها وهي التي أوردتها في الفصل الثاني من هذا الباب تحت عنوان "نصوص المدونة السير ذاتية العربية الحديثة" وفي:
- أ- الأيام" أو أنموذج التعاقد السير ذاتي الخارجي

ب- ما بعد "الأيام" أو التعاقد السير ذاتي الصريح

ج- سلامة موسى "تربية سلامة موسى"

د- أحمد أمين "حياتي"

هـ- ميخائيل نعيمة "سبعون"

و- ثنائيات العقاد "أنا و"حياة قلم"

ز- ثنائيات توفيق الحكيم "زهرة العمر" و"سجن العمر"

أما الباب السادس والأخير فيعنوان: المقومات الإبداعية للسيرة الذاتية العربية الحديثة.

اعتمدت الباحثة على مراجع عديدة عربية وفرنسية ولما كانت قد ركزت بحثها عند جيل معين (طه حسين ومعاصروه) دون الذهاب الى الأجيال اللاحقة فإن هذا الاشتغال أوصلها للقول: (لقد كانت السيرة الذاتية العربية الحديثة لوحة متعددة الألوان، تنبض بحياة جيل كان أبناؤه يلتقون طورا في آلامهم وأشواقهم ويفترقون أطوارا أخرى في رؤاهم وقدراتهم على تمثيل حيواتهم وتوظيف تصوراتهم لتطوير مجتمعاتهم ولكنهم في الحالتين كانوا يسعون جاهدين الى تأسيس صورة جديدة للإنسان العربي الفاعل في تاريخ الساعي الى ترميم حلققات هذا التاريخ المفقودة فكان عطاؤهم الفكري والأدبي بلا حد وسواء

وهو متحمس لشوقي أبي شقرا ويعمل على نشر قصائده وملفات عنه في مجلته، وكذلك دواوينه رغم أنهم لا يلتقيان في الشعر، ولكن في الحياة وفي انتصار شاعر لأخر.

أي أنه لا يقف عند الشعراء الذين على شاكلته ومنهج، بل يقف عند الشعراء ولا.

لغة قصير عفيف متشعبة بالعهد الجديد وبمزاميره التي كم ألهمت الشعراء، وهو أيضا يذكرنا بحكمة المتصوفين وصفاتهم.

يقول :

امنحتني الحياة هداياها ،
صباحات تنتح مائدة النهار
وتدعوني بأكرأ الى الرليمة
أفراخا ،أحزانا
برأكين زلزلال في الذات
تربة عروني التلب
والعنوان بليل عازل الليل
ويصبح الضلأ.

والمقطع من قصيدة " الهدايا " التي تنصّد الديوان وتنتهي بالمقطع التالي :

امن هدايا الحياة :
مدينة لا تسعها المغامرات
ولغة لا تكتبها الحروف

والحياة تسها جاءتني هدية
فمن يجزؤ على فتح كل الهدايا ؟

وقصير عفيف متعفف - كما هو اسمه العائلي - وزاهد، واع بان الدنيا زائلة، وأن كل شيء لن يبقى على ماهو عليه، يرى نفسه عجريا لا يلتذ إلا بالرحيل والتجواب، لا يعنيه اسم ولا لقب حتى البيوت التي تأوي الناس يراها كلها أقباصا ويقول في قصيدة تحمل عنوان " الأقباص ":

(تعيش في أقباص مزر كشة

بعضها قصور كبيرة

وبعضها أكواخ حثيرة).

أما عجريته فيلخصها في قصيدة "اسمي ":

أنا العجري

لا اسم لي يدل علي

وهل ستتواصل مع تراكم خساثرها طبعيا وإرسالا للعشرات في فجاج الدنيا وقال : أصبحت أشعر بمسؤولية كبيرة تجاه هذا العدد من الشعراء خاصة الشبان النابغين الذين يرسلون لي قصائدهم، وإن تأخر عدد في الصدور تتكاثر علي التساؤلات.

وهكذا مضت المجلة وتجد انه لم يتوقف عندها بل أقدم على إصدار سلسلة كتب من منشورات هذه المجلة ولكتأب عديدين من لبنان والعراق وسوريا وبلدان النأي والاغتراب ووقف معه في مشروعه هذا أصدقاؤه ومنهم محمود شريح الكاتب والباحث الفلسطيني ود. منصور عجمي المتعدد العطاءات المقيم في أمريكا، وسليمان بختي الشاعر اللبناني المتواجد في وطنه وغيرهم.

عندما وصلني العدد الأول من الحركة الشعرية " سعدت بها وأعطيت عنوانها للشعراء الشباب الباحثين عن منافذ للنشر، من تونسيين ومغاربة وعراقيين وشعرت بسعادة عتيقة وأنا أرى هذه الأسماء تتواصل مع المجلة، وتجد الترحيب من قبل مؤسسيها.

كان لا بد من هذه المقدمة قبل أن تتوقف معرفتي بالإصدار الشعري الجديد للدكتور قصير عفيف، إذ أنني لا أستطيع أن أتحدث عنه الا مع انجازه " الحركة الشعرية " كما لا يمكن الحديث عن د. سهل ادريس دون الحديث عن مجلة "الأداب" ولا عن يوسف الخال دون الحديث عن "مجلة شعر" مثلا.

حمل الديوان الجديد لقصير عفيف عنوانا ربما يتبادر لذهن قارئه للوهلة الأولى أنه يعود لبحث " اللغة والمدينة"، ولكن هذا العنوان وضعه الشاعر عامدا لأنه يلحظ عالم القصائد وربما أراد أيضا من ورائه أن يحدث صدمة معينة للمتلقي - وأظن أن عددا من أصدقائه سيسألونه عن هذا العنوان - أكاد أرى هذا.

قصير عفيف الشاعر قصيدته بعيدة عن الصخب اللغظي وإحداث المفردات اللغوية التي سرعان ما تخدم حتى وإن شذھتنا لبعض الوقت انها قصيدة على غاية من الهدوء. ولكنه الهدوء الدال والذي يخفي حوائقه تحت نيرانه الهادئة.

تتذكر معه شعراء آخرين من لبنان نهجوا نهجه - مع الاختلاف في المرمى والمعنى - وربما كان فؤاد رقيقة أقربهم اليه.

" يطربني لون عينيكَ" للحبيب الهمامي

صدر للشاعر الحبيب الهمامي ديوان جديد بعنوان " يطربني لون عينيكَ" بعد ديوانه "هكذا فاتني الآتي" الصادر عام 1992، كما شارك في ديوان بعنوان " لغة الأغصان المختلفة" صدر سنة 1982.

نحن أمام شاعر رغم طول تواجده الشعري مقلّداً بين إصداره الأول والثاني اثنا عشر عاماً، وربما مردّ هذا إلى النشر وما فيه من صعوبات الأمر الذي ألجأ العديد من الشعراء للنشر على الحساب الخاص.

يهدّي ديوانه الجديد إلى زوجته الشاعرة راضية الهولولي وإلى ابنته براءة وابنه محب.

ثم تأتي " كلمات مضيفة" وهي شهادات بشعره من بعض الاسماء الأدبية التونسية مثل :

محيي الدين خريف / عبد العزيز بن عرفة / عبد الله مالك الفاسمي / خالد التومي / فتحي اللواتي / نور الدين بالطيب / منور المطيني .

ولنأخذ مثلاً ما قاله عنه الشاعر الرائد محيي الدين خريف : (وأن كان لا بد من كلمة أخيرة فهي الثناء على هذا الشاعر الحبيب الهمامي الذي استطاع أن يثبت لنا أن سيره صحيح في طريق الشعر وذلك بما يمتلكه من امكانيات ابداعية وحس مرهف وحضور في عصره).

كما قال الشاعر نور الدين بالطيب المجايل له عن مجموعته الأولى : (الهمامي يبدو في هذه المجموعة " هكذا فاتني الآتي" طفلاً تائهاً قاحلاً يبحث عن خيمة اللغة في هذا العالم المنفي، وهذا ما يكسب اللغة وبناء القصيدة قيمة خاصة).

أغلب قصائد الديوان قصيرة، وفيها حذق الشاعر العارف، وتتمحور كلها عن المرأة أو امرأة واحدة، يكتب قصيدة ويردّها بأخرى فعاشرة الخ.

ومن هنا قد نرى الديوان كله قصيدة واحدة في مقاطع، كما نرى طرافة النهايات في معظم القصائد الأمر الذي لا ينجح في تحقيقه كثير من الشعراء الذين نقرأ لهم في الصحافة وفي الدواوين.

وكاملة على هذا قصيدة "رسامة بليغة" :

أرأستند عليه
أنثت على الطرقات مثل ظل
وأخفتني في زنبق الأيام
دون أثر
دون خبر.

أما قصيدة " من الأرض إلى السماء" وهي أطول قصائد الديوان وقد اختار أن يضعها في خاتمته فهي تؤكد ما ذهبنا إليه عن الروح المزاميرية التي تمنهج نسيج كثير من قصائده سواء في هذا الديوان أو دواوينه الأخرى، هذا مقطع منها للتدليل فقط:

أعددت لك المكان

بالحبة مياته

بالتأمل بنيتة

بالإخضاع عن الدنيا سيّجته

ونحت لك الباب

فلماذا لا تأتي

والقلب بات مكانك اللاتي؟

وكانت خاتمة هذه القصيدة الصافية هكذا:

الأرجح مرارة التعب بالصلاة

وبها أنظف الصخرة من التراب

وانطلق إلى السكينة سهماً

استقر في الرضا

وعلى كبردي ابتسامة الكرور

وفي حترلي سنابل العنة

وأقحوان الطاعة

وأثواب الفغير

أنا العصور الخارج من الفردوس

أتراني بالشعر أعود

أمر يشعاع منك؟

يحقّق د. فيسر عفيف في هذا الديوان نعمة الحفر في خلايا الذات وحكمة الانكفاء في عزلة اليقين.

يضم الديوان 34 قصيدة ويقع في 120 صفحة من القطع المتوسط وقد صدر بنشر مشترك بين دار نلسن (السويد) والحركة الشعرية (المكسيك). سنة النشر 2004.

الأخر فما كررت قول الآخرين أبدا وما سعيت الى ترديد ما يدرسه أساتذتي وما يكتبه زملائي في فروضهم).

فهل حقق اعتداده بالنفس في بحثه هذا الذي جاء في ستة فصول هي : نجيب محفوظ الصمت والثورة/ محفوظ وعبد الناصر والثورة/ نجيب محفوظ مولد التجربة الذهنية / سعيد مهران بين التاريخ والواقع / سعيد مهران أزمة الغد / سعيد مهران أزمة المجموعة نبوءة الرواية/ جدل سعيد مهران.

قلنا ان الكتاب ضمن الدراسات الموازية ولذا يهديه (الى معاهد البلاد وتلاميذها) كما يهديه الى صديقه الشاعر نور الدين بالطيب المشرف على الملحق الثقافي لجريدة "الشروق" الذي نشر الكتاب فصولا على صفحاته (اعتازا بالجميل) - كما ذكر -

يقع الكتاب في 120 صفحة القطع المتوسط - منشورات دار الاتحاد للنشر 2004.

"أبناء قابيل"
لمحمد صوف (المغرب)

يعتبر القاص محمد صوف أحد الأسماء المهمة التي كتبت القصة في المغرب، وهو لا يكتفي بكتابتها فقط بل وبترجمتها ومن بين أهم ترجماته كتاب "النساء يكتبن أحسن" الصادر عام 2000 ويضم مجموعة قصصية لكاتبات من أمريكا اللاتينية ترجمها عن لغتها الأم (الاسبانية).

أما إصداراته المؤلفة فهي: (تمزقات) 1979 (عصافير والبحث عن أوكار) 1981 (حالات معتادة جدا) 1982 (دائرة المستحيلات) 1985 (هنا... طاح الريال) 1996.

وآخر إصداراته مجموعة بعنوان "أبناء قابيل" التي نجد فيها اثره للمدونة القصصية في بلده حيث تكثر الأسماء ويتأكد الاختلاف الذي لا بد منه حتى لا تبدو الكتابة مجرد عملية استنساخ عن بعضها.

ان محمد صوف يختلف عن الراحل محمد زفزاف وعن عبد الجبار السحيمي (صاحب المجموعة الواحدة المتواصلة الحضور والتأثير هي "الممكن من المستحيل") وعن أحمد المديني وادريس الخوري ومبارك ربيع وربيعة

أقلت ، إن كنت رسامة
فأرسمي لي شمساً
لا تشبهها الشمس
حينها ضحكك
كأنني في يدي
ذابت من أشعة ضحكها الشمس
أو - عزف متوحش -

(يادي عرفت نهذا
وهو برقص تحت الثياب
ومن لثني
كلما نبي أشتهت صمتها
ولساني ذاب
فلو فُتحت ثوبها
ورضعت نبذ العذاب
لأكلت كل المذاذات وحلي
وناريت -
ربي عجل بيوم الحساب).

ولعل ما يميز ديوان الهمامي هذا عن معظم الدواوين المنشورة أن الشاعر مازال يكتب قصيدة التفعيلة ولم تغره قصيدة النثر بعد.

هذا الديوان يقول لنا بأن في تونس هناك شعرا جميلا وصافيا، هناك شعر جدير بأن يقال عنه أنه شعر.

طبع الديوان على نفقة المؤلف بالشركة العالمية للطباعة -سوسة ويقع في 110 صفحة من القطع المتوسط - سنة النشر 2004.

"سعيد مهران ..نبوءة الرواية"
لرياض خليف

بعد مجموعته القصصية "هنا لندن .. ذات مساء" أصدر رياض خليف كتابا بعنوان (سعيد مهران.. نبوءة الرواية رؤية نقدية لرواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ).

ويمكن اعتبار هذا الكتاب ضمن الدراسات الموازية التي تنشر عن الكتب المقررة في المعاهد الثانوية وما جعلنا نتوقف عنده معرفين به ما كتبه المؤلف عن دراسته هذه:

(علمني أساتذتي في الثانوي أن لا أعيد لهم بضاعتهم وأن أعمل الراي كثيرا كثيرا وفتحتوا عيني على الراي

أشاد بتجربة هذا الشاعر شعراء من أجيال مختلفة، وقد ثبت آراء الأربعة شعراء تونسية معروفين.

قال عنه عبد الله مالك القاسمي: (الشاعر الصبي يجمع كائناته وعناصره ليشعل الأسماء الجامدة حتى يعلو النشيد ويصاعد نهرا من ضياء .. أحب أن تستمر نشوتي بهذه القراءة حتى أمضي في غيبوبة لا أفيق).

أما الشاعر المتميز الصوت محمد الخالدي فتكون شهادته عن هذا الشاعر بقوله: (هو شاعر ضالته الفتنة الأسرة، يطلبها بلا هوادة).

أما الشاعران والأستاذان الجامعيان د. رياض المرزوقي ود. الطاهر الهمامي فلهما رأيا هما الإيجابيان بهذا الشاعر حيث يرى الأول أن (مع الهمامي نستعيد تفاؤلنا بعد الشعر الحالم) ويرى الثاني بأن (محمد عادل الهمامي صوت شجي يرفد المثنى الشعري التونسي .. وفنن مثل بقطوف القول الساحرة).

يكتب الهمامي قصيدة التفعيلة شأنه شأن الهمامي الحبيب الذي عرضنا ديوانه أيضا، كما أنه يثبت بعض القضاة العمودية التي لا تصادر عموديتها شبابها وجدتها مؤكداً أن التجاذب متكامل وربما هناك قصيدة نثر متخلقة وقصيدة عمودية جافة لا حياة فيها، وهناك العكس.

هذا المقطع الأول من قصيدته "لذعة الوقت.. لذة التوق":

(أعود إلى زفرائي القديمة
أبحر رصدي من الفرح المستعار
فأنصر وجهي القدير بجي
ولكنه..
مثل كل الوجوه الغريبة في زمني
لا يضيء..

أرأه يترجر أشجانه للغبار
ونقرأ أحزانه في بياض الجدار
ويقول في القصيدة نفسها:

(أنا..
قاحل .. قاحل كالسراب العجوز
أسبي دمي حانة للحنين
وأبني إذا اجتمع الأصدقاء
وكان اللقاء

ريحان وعبد النبي دشين ورجاء الطالبي وغيرهم.

لا يكتب محمد صوف القصة المسترسلة المتنامية فقط بل هو ميال بشكل قوي لكتابة القصة المركبة من مقاطع ذكرنا بالسيناريو السينمائي وخير مثال على هذا قصته "التحول" ورغم أن اسمها مكون من كلمة واحدة فإن عناوين المقاطع طويلة وهي: حديث الشخصية الرئيسية المفترضة/ حديث الشخصية الرئيسية الثانية/ شخصية مساعدة أو رئيسية/ فلاش باك/ الخروج من الفلاش باك.

وربما تبدو هذه المقاطع كثيرة على قصة قصيرة، ولكنها مقبولة في قصة قصيرة طويلة، وهو لون شائع في الكتابة السردية العربية التي تتسع لكل التجارب ما دامت بحاجة لأن ترفد وتثرى بالأعمال الجادة.

وستنفرد قصة "الأول" بطريقة أخرى في التقطيع التراكمي وبعاوين مثل: اعتراف لا بد منه/ علامة استفهام تعريف أول/ تعريف ثان/ العلاقة/ حكايتها مع (أهلها)/ حكايته هو مع أهل/ حكايتها مع ريم / حكايتها مع.

ورغم هذه العناوين الفرعية الطويلة إلا أن عناوين قصص المجموعة الأحدى عشرة تتكون من كلمة واحدة فقط هي: العتمة/ الضحك/ الشيخ/ الأول/ المرأة/ الخروج/ الخجل/ التحول/ الجدار/ النهار/ والغريب.

أما العنوان الذي تحمله المجموعة كلها فهو عنوان دال "أبناء قابيل".

تقع المجموعة في 118 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار الثقافة - الدار البيضاء 2003.

"آخر الوقت.. أول التوق" لمحمد عادل الهمامي

صدر للشاعر محمد عادل الهمامي ديوان جديد بعنوان "آخر الوقت.. أول التوق" وهو الثاني له بعد "إيقاع الوجع العاري" الصادر عام 1997.

ومن يقرأ شعر هذا الشاعر الشاب سيتأكد من أنه وبعض الشعراء الآخرين يؤكدون بأن في تونس قصيدة جديدة جدية بالإهتمام وأن لا ينصب هذا الإهتمام علي كتابات شعرية أخرى لا قيمة لها فيصبح العمل تبديدا للجهود وحرقا للضوء عن مساره.

أهمية منه، وفي هذا التعريف نلفت نظر القارئ والمعني لمجموعته هذه التي فيها تراكم خبرة حياتية وفنية جاء به الزمن الممتد بين مجموعته الأولى وهذه.

تضم المجموعة عشر قصص قصيرة حرص على تحريك كلماتها كلمة كلمة. وهذا ما لم نجده حتى في دواوين الشعراء أن الأمر مطلوب وملح فيها - والقصص هي : دائرة الضوء / شجرة الليمون / جرح في الجبين / الرسم يحوافر الحمار / مقبرة الجوع / ألف جلد جلد / مواء القط الأسود / ..جاء الصيد من وذنه / ابتسامه / أين وجهي ؟

جاءت المجموعة في 104 صفحات من القطع المتوسط - منشورات دار الإتحاف للنشر 2004.

كتب وصلت للمجلة :

* زمن امرأة منجمية (قصص) لعبد الحميد الطبابي

* ماري (رواية) لعمر السعيد.

* Zapping (رواية) لأحمد القاسمي

* السؤال على سلم رشتو (شعر) لنعيمة عاشوري

* حناجر القصب (شعر) للشاعر الفلسطيني الصادق خليفة (أبو جعفر)

* أوركسترا الشاعر (تجويق المشهد الشعري لدى يوسف رزوقة في ديوانه " إعلان حالة الطوارئ..) دراسة لهيام الفرشيشي.

* آمال على سماء القصيدة (شعر) للشاعر الليبي راشد الزبير السنوسي.

* أه لو كان بإمكانني (شعر) بسمه الخديري.

على هامش الكلمات الكليمة
استنظر الحلم من غيمة لا تغني
فأشعر أنني أبعد عني.

يضم الديوان اثنتي عشرة قصيدة، وقد جاء في 102 صفحة من القطع المتوسط - نشر على الحساب الخاص - سنة النشر 2004.

"النبيض في الأصابع" لعبد العزيز فاخنت

عبد العزيز فاخنت من كتاب القصة القصيرة المخضرمين في تونس وقد نشر قصصه في الصحف والدوريات التونسية منذ سنوات، وكان قد أصدر ربما في أوائل الثمانينات مجموعته البكر المعنونة " المشي في الوحل".

ثم أصدر أخيراً مجموعته الثانية المعنونة " النبيض في الأصابع".

وقد نشرت عدة آراء إيجابية حول مجموعته البكر ثبتت على غلاف مجموعته الجديدة فقرتين من رأيين عنها الأول لمصطفى المدائني جاء فيه : (ان عالم عبد العزيز فاخنت القصصي يندرج ضمن عالمين مختلفي الأشكال - عالم الواقع الصاخب في روتينته وحتميته وصعوبته ومشيه في الوحل وعالم الخيال المجنح حيث تمتاز الرغبة بالمستحيل ويستحيل المستحيل ممكناً).

والثاني لمحمد الهادي بوقرة قال فيه : (...وهو في كل ذلك يستعمل تقنيات القصة القصيرة الحديثة من مونولوج وفلاش باك أو طريقة الاسترجاع يستعمل من خلالها ويواسطتها شخوص قصصه).

عبد العزيز فاخنت اسم قصصي جاد ولكن هذا الاسم لا يتواجد اعلامياً كاسماء أخرى مجالية له وبعضها أقل

اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملاه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



اشتراك

الاسم واللقب :
العنوان :
الترقيم البريدي :
الهاتف :
الفاكس :

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

عدد نسخ الاشتراك : (اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000 د
« عشرون ديناراً تونسياً أو ما يعادلها »)

يتم إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة
بالبريد رقم : 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية - تونس 1002
الهاتف : 71890 646 - 71288 152 - الفاكس : 71792 639